

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Estudos de Teatro



D. Quixote
Uma dupla paródia nas mãos do Chapitô

André Paes Leme

2008

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Estudos de Teatro

D.Quixote:
Uma dupla paródia nas mãos do Chapitô

André Paes Leme

Dissertação orientada pela Professora
Doutora Maria Helena Serôdio e apresentada
à Faculdade de Letras da Universidade de
Lisboa para obtenção do grau de Mestre em
Estudos de Teatro

2008

Resumo

A proposta desta dissertação é analisar os fundamentos artísticos presentes na encenação do espectáculo *Dom Quixote* estreado em Lisboa, em 2002, pela Companhia do Chapitô. O romance de Cervantes ganhou, na linguagem da companhia, uma transposição cénica que valorizou o cómico e o jogo dos actores. Com este espectáculo a companhia deu continuidade à sua pesquisa em torno do teatro gestual. Esta dissertação pretende avaliar a importância da palavra falada em cena e o espaço ocupado por ela na linha de adaptação utilizada. Investigará também o peso que as características literárias da obra de Cervantes exerceram na elaboração do espectáculo e em que etapa e de que forma foram integradas no processo. Indagará ainda sobre as características da actuação dos actores, a força dos signos corporais e a sua forma de interagir com o texto falado e a plateia.

Abstract

The proposal of this dissertation is to analyze the artistic reasons in the staging of *Don Quijote* produced in Lisbon in 2002 by the Company Chapitô. Cervantes' novel won, in the language of the company, a scenic transposition that valued the comic and the game of the actors. With this show the company has continued its search around the theater sign. This thesis aims to assess the importance of the spoken word on the scene and the space occupied by it in the line of the adjustment used. In addition, the thesis will focus on the weight that the characteristics of the literary works of Cervantes exercised in the preparation of the show and in what stage and how they were integrated into the process. It also includes a research on the characteristics of the players' behaviour, the strength of body language and the interaction with the spoken word, as well as with the audience.

Palavras-chave: Companhia do Chapitô, *Dom Quixote*, Teatro gestual, Teatro físico, Comédia visual.

Key words: Comapny of Chapitô, *Don Quijote*, Gestual theatre, Physical theatre, Visual Comedy.

Dedico esta tese à minha querida esposa
Patrícia Paes Leme que,
com muito carinho e companheirismo,
sempre me incentivou e acompanhou em cada etapa.

Índice

Introdução

1. O Chapitô e a sua origem

1.1. A Instituição Chapitô..... Pág.9

1.2. A Companhia do Chapitô.....Pág. 11

2. Do romance para o palco

2.1 Cervantes – O Autor.....Pág. 14

2.2 A paródia aos cavaleiros – A Obra.....Pág. 15

2.3 A transposição da literatura para a cena.....Pág. 17

2.4 A adaptação da Companhia.....Pág. 18

3. O espectáculo

3.1 Aspectos gerais.....Pág. 20

3.2 A análise das cenas.....Pág. 25

4. Fontes de influência

4.1 Considerações sobre o teatro épico.....Pág. 48

4.2 Um recorte sobre a comédia e o cómico.....Pág. 56

4.3 Teatro gestual: origem e características.....Pág. 73

5. Os criadores

5.1 O encenador: Jonh Mowat.....Pág. 84

5.2 Os actores: José Carlos Garcia, Ricardo Peres e Jorge Cruz.....Pág. 86

Conclusão.....Pág. 87

Bibliografia.....Pág. 98

Anexos

1. Breve historial da Companhia do Chapitô.....Pág. 103

2. CD do espectáculo *D. Quixote*.....Pág. 104

INTRODUÇÃO

Seja na tenda da Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo, palco oficial da Companhia, seja nos vários palcos de Portugal e do exterior por onde tem passado, o certo é que, nos últimos dez anos, a companhia de teatro do Chapitô vem mantendo um ininterrupto processo de produção de espectáculos nos quais a comédia, o improviso, a gestualidade, o *clown* e o épico se encontram entre as linhas primordiais das suas criações.

Curiosamente, porém, a Companhia não recusa textos literários e, até pelo contrário, reclama a sua presença. Mas, então, quais são os textos encenados pela companhia? Esta pergunta, tão frequente no ambiente de teatro, abre, no caso do Chapitô, a possibilidade de uma extensa discussão estética e também é, em certo grau, o motivo principal desta investigação.

Hoje, a principal característica do repertório da Companhia é a escolha de mitos e personagens célebres da nossa civilização como tema dos seus espectáculos. Mas a verdade é que até este momento não encontramos no histórico da Companhia do Chapitô a encenação de um único espectáculo que tenha utilizado com fidelidade um texto dramático que enuncie esses mitos ou apresente essas personagens. Nas experiências da Companhia o “autor” teatral dilui-se no próprio processo de criação do espectáculo através do trabalho do encenador e dos actores.

Portanto, uma das primeiras motivações desta tese reside em reflectir sobre a importância e o lugar do texto escrito no processo de construção do espectáculo teatral a partir da prática artística desta companhia, analisando a forma de integração do texto teatral nos seus espectáculos.

No *site* de divulgação do Chapitô encontramos a seguinte citação: “O texto escrito não é a base mas o resultado do trabalho em cena”.

Interessa-me, então, compreender qual é o processo percorrido que coloca, no caso do espectáculo *D.Quixote*, o texto escrito neste posicionamento. Qual é a natureza e a dinâmica deste trabalho? Como é feita a selecção das partes textuais que são inseridas no espectáculo? Quem determina esta selecção? Em que etapa do processo os actores interagem com a obra de Cervantes?

Para tentar responder a estas e outras questões partirei da análise do processo de concepção e construção do espectáculo *D. Quixote*, encenado por John Mowat, com a Companhia do Chapatô. Esta montagem estreou em 2002 com os actores José Carlos Garcia e Ricardo Peres e cumpriu uma belíssima carreira. Tive a oportunidade de assistir ao espectáculo por três vezes: a primeira em Lisboa, na tenda do Chapatô, e as outras duas no Rio de Janeiro, no Teatro do SESC – Serviço Social do Comércio. Mais tarde o actor Ricardo Peres deixou o elenco e foi substituído por Jorge Cruz. Este último integra a gravação em vídeo do espectáculo na qual me debrucei para uma análise detalhada da cena.

Além das questões ligadas à dramaturgia interessa-me também a reflexão sobre a convivência da palavra falada com os mecanismos corporais explorados pelos actores. Qual será a primazia da linha artística que determina a cena? É a fala ou o corpo que conduzem o espectáculo? Existe equilíbrio na integração do gesto com a voz? Uma verificação minuciosa do espectáculo com certeza indicar-me-á uma resposta.

Completa o meu interesse pelos espectáculos da Companhia do Chapatô a evidente força do cómico na sua proposta final. Será o cómico um objectivo prioritário em relação ao tema e à história contada? Que tipo de dependência se faz nos espectáculos da Companhia entre a proposta física e a produção do riso? Esta também é uma questão que tentarei entender nas páginas seguintes desta dissertação.

Ficam definidos, portanto, três campos norteadores desta investigação:

1. A palavra escrita e a sua integração na cena
2. A palavra falada e a sua coexistência com a forte presença corporal
3. A primazia da comédia na proposta final

Através destes aspectos gostaria de questionar até que ponto o processo criativo da Companhia do Chapatô trabalha sobre uma metodologia artística que transporta práticas rígidas, acabando estas por determinarem *a priori* uma concepção, oferecendo pouco espaço para uma interferência externa, como, por exemplo, a natureza do tema escolhido e as características da obra literária original em que se basearam para a construção do espectáculo.

Na parte central desta investigação focalizo a pesquisa sobre a obra de Cervantes, reflectindo sobre o cruzamento da literatura com o teatro e o caminho percorrido nesse sentido pela companhia. Depois procedo a uma análise do espectáculo,

cena por cena, defino os padrões das escolhas artísticas e faço uma concisa apresentação dos criadores participantes. Para finalizar, através de breves resumos, procuro identificar fontes de influência de três áreas de interesse que serão essenciais para localizarmos o espectáculo *D. Quixote* no panorama teatral: o épico, o cómico e o teatro gestual. Ao abordar o cómico farei uma especial observação sobre a figura do *clown* tendo em vista a origem e as influências da Companhia. Por último, o processo de interpelação de todas as matérias permitirá desenvolver uma conclusão crítica que tentará fornecer ao leitor uma visão mais ampla da concepção artística da Companhia.

Para avançar é importante que o leitor conheça um pouco mais o ambiente artístico em que surgiu e se desenvolveu a Companhia do Chapitô.

1. O Chapitô e a sua origem

1.1 A Instituição Chapitô

A Companhia do Chapitô tem o seu berço e a sua trajectória integrados na acção da Instituição Chapitô – Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina.

Esta instituição nasce da filosofia de educar pela arte e foi fundada em 1981 pela artista Teresa Ricou. Teté, a mulher palhaço, como muitos a conhecem, em função do seu *clown*, é, nas últimas décadas, uma figura de grande importância para o movimento circense em Portugal. A sua formação foi marcada pelas passagens no *Théâtre du Soleil*, sob a orientação de Ariane Mnouchkine, e na escola de Jacques Lecoq, onde aprofundou os seus conhecimentos sobre o trabalho corporal. Mais tarde integrou o Circo Amar, o *Magic Circus*, de Gérôme Savary, e, finalmente, o Circo *Bonjour*, de Victoria Chaplin. De origem burguesa, Teresa Ricou logo dirigiu as suas forças para os mais necessitados e no final dos anos 70 já trabalhava para melhorar a vida das prostitutas do Bairro Alto, em Lisboa. A sua luta em defesa da justiça social unida ao gosto, desde criança, por pintar a cara e pelo cheiro do circo acabou por gerar, em Lisboa, uma das mais reconhecidas obras de assistência aos jovens em risco de Portugal.

Numa recente entrevista, Teresa Ricou, hoje com 60 anos, afirmou:

Assumo a minha condição social, que é alta, de origem burguesa, mas da qual abdiquei para ficar ao serviço do povo. Tenho pena de não conseguir mudar tudo aquilo que queria, mas fiz os possíveis.

(...) Sem querer ser pretensiosa, ambiciono ter aqui um modelo de sociedade. Desafio a que se debrucem sobre aquilo que nós fazemos enquanto economia social, enquanto projecto cultural, de acção social e formação profissional.¹

O Chapitô matricial, presidido por Teresa Ricou, é portanto, uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 1981, uma Organização Não Governamental para o Desenvolvimento, uma Instituição Particular de Solidariedade Social, e tem o estatuto de Superior Interesse Social e de Superior Interesse Cultural.

¹ Entrevista concedida a Maria Flor Pedroso e publicada em Setembro de 2007 na revista *Território Artes*, 46-54.

Só pelo grau de comprometimento social da instituição de origem podemos dimensionar a actuação da Companhia de Teatro do Chapitô e o seu relacionamento com as actividades direccionadas para o campo social. Sendo assim, não poderia iniciar estas páginas sem uma descrição mais detalhada das acções da Instituição como um todo.

Localizada junto ao Castelo de São Jorge, em Lisboa, o Chapitô é um espaço pluridisciplinar onde se desenvolvem actividades de integração sócio-cultural com jovens em risco. As suas acções assentam em três pilares fundamentais: área social, acção formativa e função cultural.

A área social do Chapitô é constituída pelo Centro de Acolhimento Infantil João dos Santos, destinado a crianças dos oito meses aos doze anos, pelo projecto Animação em Acção, criado para atender os jovens que se encontram nos Centros Educativos da Bela Vista e Navarro de Paiva, e o Projecto Residência Aberta, que acompanha a integração na sociedade dos jovens que deixam os Centros Educativos, oferecendo-lhes assistência personalizada e alojamento temporário.

Na área da formação o Chapitô oferece os seus serviços através da Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo fundada em 1990 e direccionada para os jovens com o 9º ano escolar completo, e, principalmente, interessados em integrar o universo artístico. A Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo reúne os Cursos de Artes e Animação Circense, bem como o de Ofícios do Espectáculo, com equivalência ao 12º ano escolar. A Escola organiza também os chamados Cursos de Fim de Tarde, abertos ao público em geral, nos quais oferecem aulas de Capoeira, Malabarismo, Sapateado, Caracterização, Expressão Dramática, Técnicas Circenses e Interpretação Teatral, entre outros.

Na área cultural encontramos a contribuição da Companhia de Teatro do Chapitô, que, junto das Produções Chapitô, organizam animações e espectáculos, revertendo parte da receita directamente para o financiamento das acções realizadas na área social. A produção cultural do Chapitô engloba também as actividades do Sector Audiovisual e Multimédia que cria, produz e realiza documentários, peças publicitárias, curtas-metragens, espectáculos e produtos multimédia. Nesta área destaca-se ainda o Centro de Documentação/biblioteca e Bartô, um espaço com programação variada (música ao vivo, ciclo de filmes e vídeos independentes, conferências, debates, lançamentos de obras literárias, exposições e Internet) que possui ainda um arquivo bibliográfico sobre o universo do espectáculo em geral e do circo em particular.

Hoje, o Chapitô amplia as suas áreas para novas localidades na cidade de Lisboa, e as suas instalações, próximas do Castelo, são visitadas por inúmeros turistas. Podemos afirmar que o conjunto das actividades realizadas por esta instituição alcançou grande destaque no panorama cultural português, e, em alguma medida, também no quadro europeu.

1.2 A Companhia do Chapitô

A Companhia do Chapitô foi criada oficialmente em 1996 e nasce como uma das actividades da Instituição Chapitô. É importante ressaltar que a Companhia de Teatro do Chapitô tem independência artística e financeira em relação à instituição Chapitô. Actualmente a Companhia do Chapitô é financiada pelo Ministério da Cultura de Portugal, recebendo subsídios para as encenações da Direcção Geral das Artes (ex-Instituto das Artes), o organismo do Ministério que tutela estes apoios. Parte das receitas provenientes das suas bilheteiras é transferida para a manutenção dos projectos sociais do Chapitô conforme já foi citado.

O primeiro espectáculo concebido pela Companhia foi *Viajantes malucos* encenado por António Pires, responsável também pelas duas montagens seguintes, *Ele foi, contou e voltou* e *O meu cobertor é um tapete voador*, todas ocorridas no ano de 1996.

A proposta da Companhia, influenciada certamente pela existência da Escola, surge voltada desde o início para um público jovem e carrega a liberdade e crítica existente na arte *clownesca*. A Companhia já ultrapassou 20 criações originais, e apresentou-se em praticamente todos os continentes. É referência em diferentes festivais de teatro, e hoje, a sua agenda fica quase toda comprometida com apresentações fora de Portugal.

As suas temporadas em Lisboa ocorrem sempre, por opção artística, nas simpáticas instalações da sala de espectáculos e, também de aulas, existente na Costa do Castelo. A tenda do Chapitô, muito adequada ao espírito despojado das encenações, é um abrigo ideal para os espectáculos da Companhia.

Na trajectória da Companhia destaca-se o encontro com o encenador londrino John Mowat, que, desde 1999, é o responsável pelas encenações. A primeira produção sob a sua concepção foi um trabalho encomendado para as comemorações da Expo 98,

Não diga nada. Logo depois veio o espectáculo *O café* que explorava a linguagem do teatro do absurdo, e se destacava pelo facto de não usar uma só palavra inteligível.

Com certeza a presença de John Mowat foi um divisor de águas para a Companhia e significou uma frutífera parceria, pois, desde então, o encenador não parou mais de criar com o grupo.

Hoje, além da parceria que mantém com o Chapatô, John Mowat trabalha com outros actores e companhias de Portugal. Recentemente estreou o espectáculo *Salazar* no teatro Villaret, uma sala vista por alguns como pertencente ao teatro dito comercial, e não como uma sala que pudesse acolher um teatro de pesquisa de linguagem. John Mowat também é um parceiro da Companhia Paulo Ribeiro, uma companhia portuguesa de dança contemporânea fundada em 1995, residente no Teatro Viriato, em Viseu, e que no ano passado co-produziu com a Companhia do Chapatô, sob a orientação do encenador inglês, o espectáculo *Medeia*.

A Companhia do Chapatô tem apostado fortemente numa política itinerante dos seus espectáculos, divulgando-os nacional e internacionalmente. A companhia pretende levar o seu teatro a um grupo etário mais jovem que representa amplamente o seu público-alvo, cumprindo um dos objectivos a que se propõe, nomeadamente a formação e a captação de novos públicos. No início de 2008 a Companhia estreou o espectáculo *DráKula*, também com encenação de Mowat.

O teatro para a infância também merece espaço na produção da Companhia do Chapatô. Presente, desde o início, em actividades secundárias de animação e, de alguma forma, no universo circense sempre explorado no contexto dos espectáculos, o foco da produção artística para as crianças ganha maior relevância em 2003 com o espectáculo *Histórias que me contaste tu*, encenado por José Carlos Garcia. A preocupação da companhia em construir um teatro voltado para crianças e adolescentes dá sequência ao seu objectivo principal de formação de plateia.

Os espectáculos infantis buscam, assim como os adultos, uma linguagem que rompe com o ilusionismo e explora com profundidade os aspectos narrativos da cena. A atmosfera de jogo e imaginação são características constantes nos espectáculos infantis. Gradualmente, o público infantil é preparado para ser espectador da cena adulta realizada pela Companhia.

No repertório da Companhia destacam-se ainda os espectáculos infantis *Na casa da Dona Infortúnia*, encenação de José Garcia, *É bom boiar na banheira*, encenação de

Bruno Bravo, e *A aldeia das 4 casas*, encenado por Gina Toccheto, uma parceira que vem tendo importância na produção infantil.

É importante ressaltar que a produção infantil está totalmente integrada nas actividades da Companhia, e, embora os actores e criadores participantes não tenham o estatuto de elenco permanente, eles são definidos como artistas convidados. A realização dos espectáculos recebe plenos meios de viabilização através da Cia do Chapitô.

2. Do romance para o palco

Apesar de o romance de Cervantes dispensar qualquer apresentação e a montagem da companhia, como veremos, não explorar cenicamente, com rigor, as especificidades literárias da obra original, considero importante fazer um pequeno registo sobre o autor espanhol e as características gerais do seu clássico *Dom Quixote*.

Também não poderia avançar para uma análise do espectáculo sem fazer uma breve reflexão sobre a transposição da literatura para o palco e, principalmente, sobre os caminhos escolhidos pela companhia.

2.1 Cervantes – o autor

Miguel de Cervantes nasceu em Alcalá de Henares, na Espanha, a 28 de Setembro de 1547. Por ser o dia de São Miguel, Cervantes recebeu, provavelmente, o primeiro nome desse santo. Muitas controvérsias pairam sobre a vida do nosso autor, principalmente sobre a sua fase de criança e adolescente. Sobre a sua formação intelectual afirma-se que estudou gramática e retórica em Madrid onde teria tido os primeiros contactos com o teatro. Aos 22 anos especula-se que Cervantes tenha viajado para Itália como acompanhante de um prelado italiano e lá tenha efectuado um envolvimento maior com o mundo das artes e das letras.

Em 1570, Cervantes alista-se no exército para lutar contra os turcos. No ano seguinte participa, com bravura, da batalha naval de Lepanto. Este combate foi essencial para impedir que a Europa acabasse por ser invadida. Cervantes é ferido gravemente em combate e fica com a sua mão esquerda mutilada. Para a sorte da literatura mundial, Cervantes não era canhoto.

Em 1575, Cervantes deixa a Itália para retornar, juntamente com o seu irmão Rodrigo, à sua terra natal. O navio no qual viajavam é atacado e os irmãos são feitos prisioneiros pelos turcos. Cervantes fica no cativeiro até 1580 quando é libertado em troca de um resgate.

Começa, então, uma das principais e mais dolorosas etapas da vida de Miguel de Saavedra: o seu cativeiro na Argélia. São cinco anos de trabalhos forçados, torturas e sofrimentos, suportados com estoicismo e resignação cristã, e dos

quais retira ele uma experiência que lhe será fundamental na criação literária. Mais tarde, através de toda a obra cervantina, vamos encontrar, com frequência, traços, evocações, marcos desse dramático período. (CERVANTES 2000: 35)

De volta à pátria e após abandonar a farda, Cervantes publicará em 1584 o romance pastoral *Galatea*. A sua primeira obra literária não obteve o sucesso que o autor esperava. Em 1585, com a morte do seu pai, Cervantes volta a morar em Madrid e frequenta as tertúlias literárias da cidade onde reencontra o teatro.

Por necessidades financeiras, Cervantes acaba por trabalhar como comissário real do abastecimento. A sua função era arrecadar alimentos para prover a Invencível Armada espanhola que se preparava para combater os ingleses. Nesta actividade antipática, Cervantes percorreu a Andaluzia onde, certamente, recolheu uma quantidade de casos que colaboraram para a criação da sua grande obra-prima. Com a destruição da armada espanhola, Cervantes deixou o cargo de comissário de alimentos e assumiu a função de comissário de impostos. Irregularidades na sua prestação de contas levaram o autor novamente à prisão. No cárcere, em Sevilha, por volta de 1600, suspeita-se que Cervantes teria começado a escrever a primeira parte de *Dom Quixote*. Finalmente, em Janeiro de 1605, a sua obra é impressa em Madrid, e, rapidamente, alcança o sucesso absoluto. Dez anos depois seria publicada a segunda parte do romance.

Cervantes, ao final da vida, entra para a Ordem Terceira de São Francisco e, em 23 de Abril de 1616, por uma coincidência do destino, no mesmo dia do falecimento de William Shakespeare, morre humilde e na pobreza, desiludido com os homens, mas de bem com Deus.

2.2 A paródia aos cavaleiros – a obra

Em 2005, *Dom Quixote* comemorou 400 anos da sua publicação. Não foram poucos os eventos que festejaram a data de aniversário de uma obra que partiu das sátiras aos romances de cavalaria e criou uma personagem que demonstrou que era possível ver o mundo por um outro ângulo que não fosse o restrito olhar do cavaleiro medieval.

A sua criação denuncia com humor um código de valores que, num período de rápidas e intensas mudanças, tornou-se ridículo e ultrapassado. O autor, através da antítese do herói convencional, que, de muito ler os livros de cavalaria e pouco dormir,

acabou por perder o juízo, anuncia que o tempo dos cavaleiros chegava ao fim e que o imperialismo colonial das novas terras iniciava a sua história.

O nosso herói pelas avessas é, na verdade, Alonso Quijano, ou Quesada, um senhor fidalgo que adopta o título de Dom Quixote de la Mancha. Ele viaja pelos ermos de Castela acompanhado do seu fiel escudeiro em busca de um ideal de justiça. Nas suas aventuras não poderia deixar de existir uma bela donzela a quem o valente – e maduro – cavaleiro pudesse dedicar os seus feitos. Cervantes não perde tempo e inventa a mais formosa de todas as damas: Dulcineia del Toboso. Na verdade, a amada era uma simplória camponesa chamada Aldonza Lorenzo, moradora da aldeia de Toboso, pela qual Quixote anos atrás estivera interessado, e que, apesar de não tão bonita quanto a sua imaginação pintava, era o motivo maior dos seus actos heróicos. Montado no seu garboso animal, Rocinante, na realidade um fraco pangaré, tendo como elmo uma bacia de barbeiro e acompanhado de Sancho Pança, um pobre camponês que caiu na tentação de um dia ser governador de uma ilha, Quixote parte para as desastradas aventuras que marcariam a literatura ocidental.

A obra é dividida em duas partes. Na primeira conhecemos exclusivamente as peripécias de D. Quixote, já na segunda o foco passa para Sancho Pança no governo da sua ilha. As fantasias do cavaleiro são substituídas pela ambição e pelo desejo de poder do simplório escudeiro.

D. Quixote e Sancho dividem as páginas da literatura e constroem na imaginação dos leitores uma dupla que se tornou referência de amizade e de convivência da fantasia com a realidade. Com muito humor, os dois companheiros, um magro e esguio, o outro gorducho e baixo, um louco e idealista, o outro simplório e realista, dão vida a um interessante debate sobre os valores da sociedade que encontram eco até aos dias de hoje.

A ruptura da obra de Cervantes com um conjunto de regras literárias vigentes na época medieval coloca *D. Quixote* mais próximo da modernidade. O uso da paródia, a escolha do anti-herói como protagonista e a forma de diálogo do autor com o leitor são bons exemplos desta aproximação.

Cervantes eternizou uma paródia medieval que inspiraria inúmeros autores e artistas das mais variadas áreas. O teatro não ficaria de fora desta influência. Uns mais fiéis ao original, outros nem tanto, o certo é que já foram muitos os espectáculos que exploraram o tema.

2.3 A transposição da literatura para a cena

No último século foram levados ao palco espectáculos que, ao invés de serem construídos com base numa peça de dramaturgia tradicional, eram originários de um relato ficcional. Fosse um romance, um conto, uma novela, uma crónica, ou outra forma que o género possa ter assumido ao longo do tempo, a verdade é que o palco não conheceu impedimentos para teatralizar uma obra literária, e ainda, quando fosse a opção, manter a sua expressão original.

O restabelecimento da teatralidade anti-ilusionista a partir da hibridização da forma dramática com procedimentos épicos e poéticos é, sem dúvida, uma das maiores conquistas da revolução sofrida pelo palco contemporâneo. Este movimento levou, nas últimas décadas, ao desenvolvimento da prática da teatralização de textos de ficção literária, salvaguardando a sua epicidade constitutiva. O discurso narrativo direto é assumido integralmente: os actores tornam-se porta-vozes do autor-contador. (NUNES 2000: 40)

D. Quixote é, portanto, um espectáculo que, apesar de utilizar uma porção mínima da obra original, não realiza a transposição do género, nem modifica a linguagem narrativa para a dramática. Apropria-se da linguagem e transforma-a com um fim exclusivamente cénico. Diferente, portanto, do que tradicionalmente ocorre nas chamadas adaptações para o teatro onde o relato do autor é transformado em diálogo na voz dos personagens. No espectáculo do Chapitô, Cervantes é anunciado ao público através do actor que assume uma função de narrador.

O material que observaremos pode, ou não, conservar, no todo ou em parte, o discurso do autor. A encenação buscará a partir deste texto final uma teatralidade específica capaz de gerar inusitadas e inventivas soluções cénicas. O que ocorre, em geral, no que diz respeito à adaptação, é a supressão de partes do texto fazendo com que o tempo de duração do espectáculo fique mais adequado ao evento teatral. O romance de Cervantes, se fosse encenado na íntegra, certamente teria uma duração inapropriada para a actividade teatral².

² Existem propostas que rompem com a lógica de um tempo ideal para o evento teatral. Como exemplo, poderíamos citar alguns espectáculos da encenadora Ariane Mnouchkine à frente do Théâtre du Soleil, do francês Olivier Py, actualmente director do Théâtre de l'Odéon, em Paris, do encenador brasileiro José Celso Martinez Correa responsável pelo Teatro Oficina ou os espectáculos de Peter Stein na Alemanha.

A crise do drama que teria chegado por volta de 1880, como afirma Peter Szondi³, abriu caminhos para novas experiências e reconciliações. Literatura e teatro finalmente reencontram-se e os questionamentos sobre a desdramatização da cena continuam a ganhar impulsos até os dias de hoje. Os diálogos não são mais o único motor da cena e a voz do autor é facilmente materializada através do actor.

Claro deve ficar que ter a literatura transportada para o palco não quer dizer uma submissão ao texto e que, ao contrário, esta aproximação pretende descobrir novas potências da arte teatral. Sobre o futuro da relação entre a literatura e o teatro pouco se pode afirmar com certeza, mas como bem cita Lehmann:

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação (LEHMANN 2007: 75)

2.4 A adaptação da Companhia

Quando observamos o espectáculo do Chapitô percebemos, rapidamente, que o lugar que a obra literária ocupou na proposta teatral é diferente daquele que tradicionalmente pensamos quando lemos o termo adaptação. O vocábulo adaptação conota um sentido de ajustar algo num formato diferente do original. Na proposta da Companhia do Chapitô é inapropriada esta ideia de adequação entre o romance e a cena. Seria mais legítima, pelo que encontramos na montagem, a expressão “inspirado em”. Cabe ressaltar que no programa impresso para o espectáculo não consta um responsável pelo trabalho de dramaturgia ou mesmo algo que faça referência ao estudo do texto de Cervantes. Nas páginas internas do programa encontramos apenas um pequeno texto sobre a vida de Cervantes e uma indicação do espectáculo com a seguinte forma: *Don Quixote* pela Companhia do Chapitô.

O título usado neste capítulo, portanto, não está de acordo com o procedimento de trabalho da companhia, mas fiz questão de mantê-lo para ressaltar o diferencial da proposta. Concretamente, existe uma selecção de espaçados fragmentos da obra literária, mas estes são tão poucos que não conseguem fornecer ao espectador uma visão

³ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

completa da obra. Mas é importante frisar que este não é o objectivo da Companhia, nem tampouco, o de abarcar o vasto sentido filosófico da obra.

O espaço que a palavra falada detém no espectáculo é bem reduzido se compararmos ao que o corpo do actor ocupa na cena. Se cronometrássemos o tempo em que os actores estão em silêncio e o tempo em que falam, veríamos que a duração do primeiro é muito mais expressiva. Este é mais um aspecto que colabora para a inadequação do termo adaptação teatral em relação ao *D. Quixote*, do Chapitô.

Na obra narrada, a palavra é o único elemento para a sua transmissão, enquanto no teatro a palavra é um dos componentes. Na primeira os personagens dependem das palavras, no teatro, as palavras dependem dos personagens. Enquanto na obra literária a palavra é tudo, no teatro há momentos em que esta pode ser até dispensada, e o silêncio pode ser muito mais expressivo que grandes elocuições. (CASTRO 2002: 570)

O que a companhia faz é uma criação teatral utilizando pouquíssimas partes do texto de Cervantes. Interessa à companhia muito mais a força que esta obra alcançou e que a transformou em um ícone da nossa sociedade, do que a filosofia relatada em cada capítulo.

Este procedimento de trabalho do Chapitô com o texto literário está mais de acordo com a denominação transcrição teatral proposta por Linei Hirsch⁴.

Fui buscar na Teoria da Literatura, mais precisamente na conceituação de Haroldo de campos para a Tradução Poética, a terminologia Transcrição teatral para designar uma obra dramática proveniente de uma obra literária narrativa. O que se deseja de uma obra dramática transcrita é que ela seja regida pelas leis do teatro, que ela seja resultado de uma criação teatral verdadeira, sem amarras à obra que lhe deu origem. (HIRSCH 2000: 151)

Na proposta do Chapitô não há dúvidas das leis que determinam a natureza do espectáculo. O jogo dos actores deverá conduzir a cena e determinar os signos teatrais. O texto é um dos elementos, mas a sua porção será a mínima necessária para a compreensão do espectáculo.

⁴ Linei Hirsch é professora de teatro e de língua portuguesa e literatura, dramaturga e directora de teatro, pós-graduada em Artes-Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

3. O espectáculo

3.1 Aspectos gerais

Uma descrição geral do espectáculo *D. Quixote* servirá como introdução para a análise detalhada das cenas. Quero, nestas palavras iniciais, dividir uma sensação que vivi e que, possivelmente, foi experimentada pela grande maioria dos espectadores que assistiram ao espectáculo na própria tenda do Chapitô.

Eu lembro-me bem, que, enquanto esperava as portas se abrirem, uma leve alegria me tomava e que uma forte atmosfera de descontração, não tão comum nos eventos teatrais tradicionais, já estava estabelecida. Havia um clima de informalidade que favorecia o meu estado de diversão. Na esplanada do Chapitô, onde funciona um restaurante, o público aguardava a chamada de um recepcionista, devidamente caracterizado com humor, para ingressar na tenda. Tinha a nítida percepção de que uma energia positiva estava em conexão com o que viria. Em algum grau, o espectáculo já estava em andamento. Daí para o primeiro riso sentia que faltava pouco.

A entrada do público na sala foi rápida e barulhenta, mesmo com os actores já posicionados no palco. Cortinas? Nem pensar. Os actores recebiam o público de uma forma descontraída e a sua presença no palco retirava, ainda mais, qualquer formalidade ao acto. Estavam deitados no chão e fumavam. Recostados num colchão, os dois actores transmitiam uma total tranquilidade e não pareciam incomodar-se com a agitação da entrada. Por parte do público, não havia a percepção de personagens no primeiro momento. Estávamos diante dos próprios actores. Nada os impedia de dizer algumas palavras de boas vindas para o espectador que se sentava na sua cadeira.

Não tenho dúvidas de que um espectador menos acostumado com o teatro popular poderia estranhar a seriedade daquela proposta.

Logo que ficasse acomodado, o espectador focava imediatamente aquelas duas figuras, literalmente jogadas no centro do palco, juntamente com uma pequena quantidade de objectos vulgares. Pronto, o primeiro riso já havia sido provocado. Aquele quadro era informal e despreocupado demais para a engessada e tradicional imagem que muitos fazem do teatro e gerava imediatamente uma certa ironia. A proposta cômica já mostrava a sua cara e o despojamento dos primeiros minutos já antecipava a liberdade com que seria construído aquele espectáculo.

Com todos devidamente nos seus lugares, havia uma diminuição da intensidade de luz da sala e os actores, após uma subtil troca de olhar, ainda a fumar, começavam uma narração. Nada dos três sinais convencionados para o início, até porque o espectáculo já havia começado há algum tempo. Aquela redução da luminosidade era a primeira transição cénica. Uma forma simples de concentrar a atenção do espectador nas palavras que seriam emitidas, e no decorrer do espectáculo descobriríamos que não seriam tantas assim como no romance de Cervantes. A narração era feita num tom coloquial e directamente para a plateia. Nenhuma composição marcava a personagem narradora. Estávamos realmente diante dos actores que não escondiam a sua verdadeira identidade.

A cenografia consistia num grupo de objectos cénicos que integram o dia a dia dos tempos actuais. Não possuíam nenhuma referência histórica que remetesse os espectadores para o séc. XVI, nem tampouco que os ligasse à cultura espanhola. Eram objectos usuais que poderiam ter sido recolhidos nas gavetas e dispensas das nossas casas. Também não existia uma lógica associada directamente ao texto de Cervantes que justificasse a presença deles em cena. Não encontrávamos no palco uma armadura, uma espada, brasões, livros, velas etc. Rapidamente, ficava claro que todos os objectos seriam necessários para a criação de algum signo teatral e que a lógica da sua presença seria estabelecida pela necessidade do jogo entre os actores. Estavam ali para servirem ao espectáculo na medida em que solucionariam uma cena. Nada tinha uma função meramente ilustrativa. Tudo seria usado. O rótulo ainda estava na garrafa d'água – *Vitalis* – o que revelava um interesse em afirmar a sua actualidade. O espectador ficava constantemente curioso em saber que utilidade teria aquele determinado objecto em cena.

Podíamos entender imediatamente que a proposta era sublinhar que estávamos num palco de teatro e que este era o espaço onde seria contada a história de Cervantes. Não havia a intenção de se reproduzir realisticamente um castelo, uma estalagem ou qualquer outro local citado durante as narrações.

Os figurinos desempenhavam um papel importante, não na caracterização perfeita de uma personagem, mas sim na liberdade que permitiam que muitos outros fossem imaginados. Apontavam para uma certa neutralidade e favoreciam o distanciamento do narrador. Os trajes eram contemporâneos e colaboravam para ligar o actor e o espectador ao hoje e ao agora. Os actores vestiam calças pretas surradas, blusas lisas (castanha e preta) e sapatos pretos. Alguns adereços de figurino colaboravam para

complementar a composição de uma ou outra personagem. Uma toalha era usada como lenço de cabeça e um simples paletó era criativamente manipulado e vestido como uma armadura.

Toda a proposta de encenação deste espectáculo está baseada rigorosamente na simplicidade. Simplicidade sem ser simplista. Aquele simples que só com criatividade e experiência se alcança. Aquele detalhe que, de tão simples, todo o espectador fica positivamente surpreendido quando vê diante dos seus olhos contribuir tanto para a sua imaginação. Não há espaços para efeitos especiais e praticamente não há movimentos de luz. O palco ou estava iluminado com uma luz geral, ou apenas uma pequena área no centro era vista. Também não havia trilha sonora gravada. Dos animais ao vento, todos os sons eram produzidos pelos actores.

Do material usado às soluções cénicas, tudo convergia para o jogo dos actores. Exclusivamente, sobre eles pesava a responsabilidade da comunicação. Um dos actores interpretava apenas a personagem do D. Quixote, enquanto o outro se multiplicava em várias personagens sendo que Sancho Pança era a sua principal composição.

O espectáculo é marcado por muitos movimentos (quedas e corridas) e por um intenso trabalho gestual. O texto dito é pouco, principalmente quando comparamos com as cenas construídas no silêncio e quando lembramos da extensão original da obra literária. Mas o que é dito é muito bem aproveitado. Temos a nítida percepção que quando os actores falam efetuam poucos movimentos, ou quase nenhum. Palavra e corpo parecem caminhar em linhas paralelas. Principalmente nas partes não dialogadas. O texto falado serve especialmente para conduzir minimamente o espectador na sucessão dos episódios e para alguns dos efeitos cómicos. Ora o texto falado ganha um tom declamado na boca de D. Quixote, ora ganha um tom coloquial quando os actores se dirigem à plateia.

D. Quixote é um espectáculo “aberto”. Daqueles que assumem a presença do público. Valoriza indubitavelmente o jogo do actor e os mecanismos do improviso. Podemos perceber que a improvisação é a ferramenta principal tanto no processo de construção do espectáculo quanto nas suas apresentações. Quando o actor fala para a plateia fá-lo com muita segurança e liberdade. Ele atrai o espectador para dentro do palco e fá-lo viajar na sua imaginação. O espectador diverte-se com a forma como são contadas as aventuras do cavaleiro da triste figura, especialmente com a vivacidade gestual dos actores e com as criativas soluções utilizadas para superar os desafios impostos pela cena despojada.

No espectáculo *D. Quixote* a existência da narrativa literária permite, uma vez que determina a sucessão dos factos, que a encenação rompa com o aprisionamento do tempo contínuo, estrutura marcante na narrativa dramática convencional. Esta é substituída pelo relato descontínuo do romance. O avanço e o regresso na linha do tempo, os saltos nos percursos espaciais, não são mais problemas para o espectador. O tempo e o lugar são livres de qualquer predefinição.

Senhor de uma vasta liberdade na função de manipulador da ficção, o encenador – autor da versão da cena – busca na exploração da teatralidade o caminho para o trabalho com os signos teatrais. Este é o caso específico do encenador Jown Mowat que, juntamente com os actores da companhia, cria uma diversidade absoluta de significantes ao explorar criativamente o exercício gestual e o trabalho com objectos.

Parece não haver limites para o actor quando ele está consciente da liberdade que o jogo teatral lhe apresenta. Uma posição, um gesto, um som, uma forma particular de usar um objecto fora da sua função original, podem gerar cenas imprevisíveis e criar no espectador a possibilidade de vislumbrar um imaginário envolvente e surpreendente.

Os actores são preparados para revelar uma nova figura para o público com apenas um pequeno gesto, ou uma subtil diferença na postura⁵. O actor narrador deverá compreender a arte de se projectar para além do palco, ultrapassar a chamada quarta parede tão valorizada no teatro realista. A sua comunicação directa com o público exige uma actuação precisa no sentido de estimular a imaginação e suscitar a emoção do receptor.

O actor narrador penetra no universo do espectador e apresenta-se como uma espécie de mestre-de-cerimónias do espectáculo.

Quando assistimos ao espectáculo *D. Quixote* temos a sensação de estarmos diante de um jogo inventivo, simples e inusitado, que pretende essencialmente contar uma história com recursos que estão ao alcance de todos. A nossa imaginação é provocada de uma forma directa e contagiante.

Na proposta do espectáculo *D. Quixote* tudo é revelado. Tudo é apresentado. A fala do actor narrador, em geral, torna dispensável a presença de cenários e adereços. Os espectadores estão conscientes que estão diante de um palco e que bastará uma palavra, um objecto ou um gesto para que a sua imaginação seja transportada para outro espaço.

⁵ Metodologia comum na proposta do Teatro do Oprimido, desenvolvida pelo encenador brasileiro Augusto Boal, em meados da década de 60, e que alcançou repercussão internacional.

Podemos passar do céu para a terra com uma velocidade, e uma simplicidade, de nos fazer rir.

A história é contada, mas, acima de tudo, é imaginada pela plateia. O actor poderá romper ou fragmentar qualquer acção que esteja a praticar para seguir com o relato da acção ficcional. Números de plateia são perfeitamente integrados ao espectáculo e toda a sonoridade é aparente.

Compreendo esta liberdade nas encenações do Chapitô uma vez que os seus trabalhos partem da atitude narrativa. O actor entra e sai da personagem e, com isso, gera uma intensa teatralidade. Este vestir e desnudar-se da máscara da personagem, entrar e sair da fábula permite uma liberdade na encenação que não encontramos no drama perfeito. A cena é, em grande parte, livre, e não está totalmente pré-determinada pela fábula. Percebemos que, parcialmente, cena e texto são independentes. A escolha das soluções cénicas para contar o texto é o elo que une as duas partes.

O actor distanciado vê a cena e pode, quando quiser, fazer parte dela, e mais, na personagem que quiser. Esta figura distanciada do drama é a origem de tudo. O actor distanciado controla o jogo, é árbitro e, ao mesmo tempo, jogador. Podemos afirmar que a liderança do actor na encenação épica é mais evidente, e que, como afirmou Brecht, a posição passiva do espectador é desfeita. O actor distanciado pode manipular o outro actor, pode também ser apenas a voz de uma personagem que está a ser vivida corporalmente por outro, ou o contrário. Pode ainda ter uma acção corporal comprometida com a acção vivida pela personagem, mas ter a acção verbal desvinculada da primeira. O corpo e a voz agem em sentidos diferentes, e até mesmo oposto. Os actores reconhecem-se no palco não como personagens, mas sim como participantes de um jogo.

A palavra narrada e o diálogo complementam-se, assim como a acção corporal da personagem e o estado físico de narrador são colocados, lado a lado, na encenação épica. Por mais que ele viva diversos personagens, ele nunca perde este primeiro estado, e, dessa forma, o espectador não o aprisiona na esfera da personagem dramática.

Este deslizar do épico para o dramático no espectáculo *D. Quixote* cria uma dinâmica contagiante e acrobacias que exigem do receptor uma concentração contínua. O acto narrativo dá forma orgânica e orienta o universo imaginado pelo espectador.

O teatro praticado pela companhia do Chapitô é um óptimo exemplo de um teatro épico. No espectáculo *D. Quixote*, os actores, antes de serem personagens, são contadores.

3.2 A análise das cenas

As cenas seleccionadas para a análise seguiram um critério que visa permitir ao leitor ter uma visão ampla das ferramentas cénicas usadas no espectáculo. Não seria necessário discorrer detalhadamente sobre a plenitude da montagem uma vez que é possível efectuar uma análise abrangente com a escolha de cenas específicas. Estas exemplificam com exactidão a proposta da encenação e apontam perfeitamente os caminhos artísticos da companhia. A análise pôde ainda ser mais detalhada, pois, além da memória das apresentações a que assisti, quatro no total, contei também com a cópia de uma gravação realizada em 2005 na tenda do Chapitô. Esta gravação, que segue em anexo, foi a base principal para o estudo das cenas. Os títulos que escolhi para cada cena buscam identificar os aspectos principais da análise.

Cenas seleccionadas:

A composição da personagem (DVD - 01:10)

Descrição: o actor que até então estava deitado e não assumia nenhuma característica da personagem que citava, apesar de falar na primeira pessoa, fica de pé. Ao atribuir ao corpo uma certa tensão, o actor fixa uma postura precisa e uma expressão facial sugerindo um estado de loucura que complementa o texto enunciado:

- (...) de uma tal maneira que cheguei a perder o juízo.

Um breve tempo de silêncio é criado e, aos poucos, o actor executa pequenos movimentos com os dedos das mãos. Agora o actor está “mascarado” pela personagem.

Comentário: o actor atribuiu ao seu corpo uma carga específica de energia para projectar a personagem. Dá um salto para dentro da fábula, mas ainda mantém um contacto com o público.

O espectador apreende a figura sugerida para a personagem de D. Quixote. Este é o primeiro momento do espectáculo em que fica estabelecida a máscara de uma personagem que não é a do narrador. Fica evidente que esta linha de composição está concentrada no corpo do actor e que com apenas uma quebra na sua postura e no seu olhar já podemos reconhecer a máscara proposta.

É importante destacar que o texto falado impulsiona a acção do actor. Ele só faz a expressão de louco porque o texto antecipa esta característica. O texto foi a fonte. Durante a narração existia um certo grau de relaxamento corporal, de neutralidade, que dará espaço imediatamente para a composição da personagem.

Também cabe destacar que a imobilidade do corpo do actor consegue atrair o foco do espectador para o seu rosto. Esta capacidade de conduzir o foco da cena através do trabalho físico é uma das principais características dos actores deste espectáculo.

A frontalidade com que se coloca o actor relativamente ao público aponta para uma tendência clara de comunicação directa. Ele simultaneamente apresenta a máscara para o espectador e para o outro actor que o observa atentamente. Este último, calmamente, aguarda o próximo passo do jogo para agir.

Os objectos e a demarcação do espaço cénico (DVD - 01:30)

Descrição: com um impulso mais forte o actor, que interpreta D. Quixote, espalha todos os objectos que estavam agrupados no centro da sala. Antes de agir divide esta decisão com o público através do olhar. Faz a nova arrumação dos objectos pelo espaço num ritmo acelerado e ainda com a expressão facial da cena anterior o que sugere um surto de loucura. O local para colocar cada objecto parece que está a ser decidido naquele momento. O outro actor é obrigado a levantar-se e acompanhar toda a movimentação atentamente. Também distribui os objectos pelo espaço, mas fá-lo como se estivesse a proteger os seus pertences. No palco uma luz geral é aberta e a localização dos objectos dá a noção de que todo o palco será explorado para as acções.

Os objectos usados em cena são: colchão forrado, lençol, cobertor, mesa preta de metal, escada longa de metal, cadeira preta com rodas, balde vermelho, jarro de barro, rosa de plástico, pequena tábua de madeira, corda curta, pequeno banco de madeira cinza, paletó castanho, dois sacos de plástico pequenos (verde e preto), garrafa d'água mineral grande de plástico com rótulo, chapéu preto, caneca de metal, rolo de papel higiénico, lata de cerveja, pano pequeno, *t-shirt*, faca e garfo de comer, fita métrica de costura, prato pequeno de bateria, cigarros, toalha branca de rosto, jornal, sanduíche, sineta, folhas de papel tamanho A4.

Comentário: esta cena sublinha a loucura da personagem e serve para a organização dos objectos pelo espaço. Esta distribuição, apesar de ser feita num tom de improviso, não é, como veremos, aleatória. O espectador pode agora, que estão espalhados pela sala, identificar cada objecto e perceber nitidamente o quanto são comuns e não indicam um tempo histórico. A cena não tem relação directa com o texto de Cervantes. Nasce de uma necessidade do próprio jogo cénico.

O faz de conta (A construção da armadura) (DVD - 03:40)

Descrição: D. Quixote está imóvel e segura uma faca e um prato de bateria como se empunhasse uma arma e um escudo de cavaleiro. O outro actor sugere a construção da personagem de um alfaiate/armeiro. Este usa uma fita métrica e tira algumas medidas de D. Quixote. Depois pega num paletó. Primeiro sem atribuir o peso compatível com o ferro da armadura e depois, de repente, como se estivesse a carregar algo muito pesado. Enquanto um manipula a roupa como se estivesse a trabalhar sobre um material resistente (ferro), o outro (Quixote) usa os objectos que tinha consigo para produzir sons em sintonia com os gestos do outro. Usa também uma lata de cerveja, que esmaga com o pé, para produzir o som da manipulação da armadura. Repetem o mesmo mecanismo cénico com um chapéu que na imaginação do público passará a ser o seu capacete. Veste o paletó fazendo de conta que veste uma armadura muito pesada, mas logo depois brinca vaidosamente como se fosse uma roupa normal abandonando o peso sugerido anteriormente. O actor veste o paletó mas não pára de produzir os sons. Deixa por alguns instantes de compor a personagem e anda pelo palco como se estivesse simplesmente a experimentar uma roupa nova diante do público. Acende um cigarro. A cena tem início com uma informação falada pelo narrador:

A primeira coisa que fez foi arranjar uma armadura.

Comentário: estas palavras, apesar de perfeitamente integradas na fábula, não pertencem ao romance de Cervantes. Podem ser vistas como uma “costura” que servirá como uma “alavanca” para a realização da cena. Este facto realça a liberdade do trabalho feito sobre o texto.

Esta cena concentra um bom número de elementos que caracterizam o espectáculo e, a meu ver, é um momento que conquista o espectador para a proposta. Evidencia o jogo cénico que integra a acção do actor, a função dos objectos, os mecanismos de sonorização e o contacto com o público. É a primeira cena do espectáculo em que contracenam directamente duas personagens comprometidas com a sequência da fábula: Quixote e armeiro. Nesta cena também temos a exploração de um mecanismo cómico: a associação de sons ao acto praticado. Um actor faz de conta que martela, entorta e serra o ferro da armadura (paletó) enquanto o outro, diante da plateia, produz os ruídos que casam em perfeita sintonia com a acção praticada. A escolha de amassar a lata com os pés é simples, muito criativa e inusitada. O espectador já tinha visto a lata mas não sabia para que seria utilizada. Quando ouve o som compreende a função do objecto e as regras do jogo. Também temos na cena a primeira grande quebra em relação à fábula. Depois de o actor terminar de vestir o paletó que sugere a armadura, ele intencionalmente deixa de lado a personagem de Quixote. Muda o seu ritmo de andar. Não movimenta o corpo como se estivesse com algo pesado, mas sim como se vestisse um elegante fato dos dias actuais. Acende um cigarro e caminha como se desfilasse com a roupa nova.

A ironia do actor em relação ao personagem e à acção ganha nitidez e o espectador é imediatamente deslocado para o aqui e o agora do palco. Esquece por alguns instantes a própria imagem do louco cavaleiro. O contacto com o público é total e a ponte com a actualidade é plenamente efectuada.

A imaginação do espectador é muito estimulada e o tom de faz de conta teatral assumido ao extremo. Fica também evidente a cumplicidade dos actores no jogo lúdico. A cena tem a duração de 4 minutos e, de certa forma, abre um aparte na sequência da fábula. Este tempo de duração é longo se pensarmos que equivale a aproximadamente 10% do total do espectáculo. Apesar de não trazer novas informações sobre a história, é uma cena rica e importante como estabelecadora do código cénico que se firmará entre os actores e os espectadores.

A cena transcorre sem fala e os personagens são vividos com menos rigor.

A liberdade do texto falado (a escolha do nome para o cavalo) (DVD - 07:55)

Descrição: os dois actores descontraidamente dão sugestões para o nome do cavalo. Começam por indicar nomes como António ou Zé Manuel. Depois sugerem outros nomes em inglês que acabam também por não agradar. Por fim, o actor sugere o nome Russo e o outro, que interpreta D. Quixote, complementa com Rocinante. Neste momento os actores passam a manipular a mesa como se fosse um cavalo bravo. Após sacudir a mesa aos gritos para acalmar o animal, D. Quixote senta-se no tampo da mesa como se estivesse sentado num cavalo.

Comentário: a importância desta cena é o facto de ela deixar claro que o texto falado não pertence necessariamente ao escritor espanhol. O texto falado até então não permitiria que um espectador que não dominasse o romance identificasse a procedência das palavras usadas, mas a inclusão dos nomes coloca um ponto final na questão.

A liberdade é absoluta, inclusive em relação ao texto falado. O espectador fica a saber que não há fidelidade ao autor espanhol. Cervantes regista que D. Quixote procurou na sua memória, na sua imaginação, um nome ruidoso e célebre para o seu cavalo, mas em nenhum momento, é claro, pensou em António.

Esta ruptura radical com a fábula, agora efectivada com a palavra falada, também gera um efeito cómico, tamanha é a distância que se estabelece relativamente à história original.

O gesto da personagem (a escolha do nome do cavaleiro) (DVD - 09:27)

Descrição: D. Quixote está sentado na tampa da mesa como se estivesse na sela de um cavalo e após uma narração feita pelo outro actor tenta encontrar um nome para baptizar-se a si próprio. Usa com exagero os movimentos de um dos braços e da mão, como que desenhasse o seu nome no ar. A articulação da boca e da língua, também exagerada, juntamente com a pausa que faz enquanto pensa no nome, contribuem para produzir mais uma vez o efeito cómico. O outro actor apenas assiste e concorda com a escolha.

Comentário: este é o primeiro gesto que podemos afirmar pertencer exclusivamente ao desenho corporal de D. Quixote. Fica bem marcado que estamos diante da personagem. Esta pequena sequência de gestos também

sugere uma certa loucura intelectual própria de quem mergulhou nos livros de cavalaria.

Durante o espectáculo este será um dos gestos que estará associado automaticamente à personagem. A opção de executar gestos que caracterizam as diferentes personagens fortalece a dinâmica de “entrar” e “sair” da fábula.

O objecto revela a imaginação – A corda que prende o cavalo (DVD - 09:54)

Descrição: D. Quixote desce da mesa e usa a corda, que segurava como arreio, para prender o cavalo num poste imaginário. Com convicção, gira a corda rapidamente. Esta acção cria aos olhos do espectador a nítida imagem de que o cavalo está a ser preso. Depois solta-a, sem cerimónia, no chão.

Comentário: este detalhe da cena fortalece o diálogo que o espectáculo faz com o imaginário dos espectadores e o jogo de esvaziamento dessa mesma imaginação. Os actores executam as acções com uma propriedade necessária para suscitar a imaginação dos espectadores e não possuem pudor nenhum em desfazê-las rapidamente. Quando a corda é atirada ao chão rimos por o actor ter feito aquela acção com tanta verdade e, principalmente, por termos anteriormente acreditado nela. Este largar despreocupadamente a corda revela mais uma vez o interesse em quebrar a nossa imaginação. Evidencia que a principal regra deste jogo é conseguirmos imaginar sem nos iludirmos.

Os adereços de figurino (Dulcineia) (DVD - 10.12)

Descrição: o actor narra ao mesmo tempo que dobra uma toalha que servirá como lenço da personagem feminina. Muda ligeiramente o tom da voz quando coloca a toalha na cabeça. Brinca com o facto de ele ser um homem e a narrativa descrever uma moça bonita. Ele actua incomodado com o papel feminino. Cumprimenta Quixote com um aperto de mão e batidas nas costas, não como uma dama. O actor não faz trejeitos femininos.

Comentário: a forma de o actor compor a personagem evidencia que prevalece a função do narrador. Ele apenas empresta rapidamente e com timidez o seu corpo para sugerir a construção de Dulcineia. Em nenhum momento assume por completo a personagem feminina. Inclusive divide claramente com o público o seu desconforto. O uso do adereço marca bem a mudança de narrador para

Dulcineia. No decorrer do espectáculo este código é a principal indicação da mudança das personagens.

Este conflito dos sexos é muito explorado para o tom cómico do espectáculo.

A repetição dos gestos (DVD – 10:45)

Descrição: Quixote, na busca de encontrar um nome para a sua amada, repete os mesmos movimentos que fez quando pensava no nome que daria a si próprio.

Comentário: esta repetição tem uma importante função cômica e serve também para o espectador fixar o registo corporal da personagem. Sempre que ele repetir esta determinada sequência de movimentos o espectador lembrar-se-á da primeira vez que a viu. O facto fica associado a um procedimento mecânico que poderá gerar riso.

A flor que nasce na imaginação e depois é revelada (DVD – 11:06)

Descrição: D. Quixote traz do fundo do palco com discrição, velada ao lado da sua perna, uma rosa. Próximo ao público, olha para o chão e exclama como se estivesse vendo uma rosa. No instante seguinte revela a rosa e faz um gesto com se estivesse a arrancá-la da terra.

Comentário: esta atitude cria um jogo de complementação entre a imaginação e a realidade. Por segundos os espectadores puderam imaginar a flor e logo depois foram presenteados com a sua verdadeira existência. O aparecimento da flor é surpreendente e provoca mais uma vez o efeito cómico. Por que alguns objectos estão presentes e outros não? Esta selecção segue a lógica da economia e da necessidade em função do jogo cómico. O mínimo necessário será utilizado.

O texto declamado em oposição ao coloquial (DVD – 11:15)

Descrição: D. Quixote antes de oferecer a rosa ao outro actor executa com artificialidade uma movimentação de cavaleiro e profere num tom declamado as palavras de Cervantes. Inicia a fala com um vigoroso:

Oh, Princesa Dulcineia!

Comentário: esta artificialidade cria uma oposição em relação ao relaxamento do outro actor e ao tom coloquial que faz as suas narrações. Sublinha ainda a

possível loucura da personagem que não consegue enxergar o disparate de Dulcineia estar no corpo de um homem. O diálogo é mecânico e artificial, já a narração é coloquial e dita com naturalidade.

A Mudança de quadro (DVD – 11:47)

Descrição: após uma brevíssima pausa entre uma narração e outra, o actor que interpretava Dulcineia retira da cabeça a toalha que fazia de lenço e arremessa a rosa que recebera de Quixote para o fundo do palco. Ao começar a nova narração ele fica ligeiramente mais próximo do público e acelera um pouco a fala. O actor que interpreta Quixote muda rapidamente a sua posição e após pegar na corda coloca-se em cima da mesa como se cavalgasse. A mesma toalha que usou na cabeça para compor Dulcineia, agora, jogada sobre o ombro, servirá para compor a personagem do estalajadeiro.

Comentário: esta interrupção na cena em que Quixote cortejava Dulcineia é marcada pela forma despojada e abrupta com que o actor, literalmente, se livra do objecto que tinha em seu poder, pela nova função que dá à toalha e, finalmente, pela mudança da informação contida nas palavras. O momento em que o actor joga a flor marca o fim de uma etapa e o início de outra.

Outro elemento que aponta para a quebra da cena é a mudança da posição de Quixote, que, de ajoelhado no chão, passa agilmente para cima da mesa. Esta mudança é feita sem o rigor da composição da personagem. O deslocamento do actor é feito com rapidez e com o único fim de se colocar na posição para dar continuidade ao novo segmento que será narrado. O foco do espectador acompanha a fala do narrador e, quando percebemos, Quixote já cavalga tranquilamente. A personagem é abandonada por alguns instantes para que o actor possa efectivar rapidamente a passagem para a próxima situação.

Fica nítido que a estrutura da acção realizada no palco foi costurada e adaptada para servir o encadeamento da cena e que esta não está presa à sucessão dos factos apresentados no texto original de Cervantes. A acção do espectáculo pode saltar de uma determinada cena para qualquer outro episódio do romance sem qualquer preocupação em seguir a sequência de Cervantes. Não só pode como o faz. O foco principal da linguagem do espectáculo está longe da literatura. Esta é visivelmente apenas uma porta de acesso para a comunicação física do actor.

Os adereços de cenário (a estalagem) (DVD - 12:10)

Descrição: o actor enquanto informa que Quixote acabou de avistar uma estalagem, pega num pedaço de madeira, que já estava disposto bem à frente dos seus pés, e segura-o junto ao seu corpo como se estivesse apoiado num balcão. Esta mesma madeira servirá para ilustrar uma ponte levadiça que será citada na narração quando ele afirmar que Quixote vê um castelo e não uma estalagem. Na madeira estão colados dois pequenos velcros que prendem a garrafa e a caneca à superfície definindo ainda mais a imagem do balcão.

Comentário: um pequeno pedaço de madeira é suficiente para a indicação de um novo ambiente. Longe de pensar numa cenografia que construísse o lugar sugerido é a manipulação de um adereço cénico pelo actor que cria o signo teatral. Um objecto que poderia ser usado para determinar tantos lugares quanto a criatividade tivesse espaço. Aqui ele é balcão e ponte para o castelo. Na mesma lógica a mesa é cavalo e será mais tarde uma ilha. A escolha dos adereços cénicos e a sua manipulação é um dos pontos importantes da linguagem utilizada. Esta simplicidade da cenografia provoca e desperta a imaginação do espectador. Imaginamos a totalidade do cenário e os actores parecem estar numa pequena parte dele. Os objectos não recebem qualquer tratamento para ficarem adequados à cena. Esta é que deverá explorar a potencialidade dos adereços. Este recurso favorece o cómico na medida em que atribui criativamente outras utilidades ao objecto além daquela que já conhecemos.

A constante valorização do jogo entre os actores (o chapéu pesado) (DVD - 14:50)

Descrição: D. Quixote está sentado e passa o chapéu para o estalajadeiro segurar. Num primeiro momento ele segura normalmente, mas depois, imediatamente, fá-lo como se estivesse segurando um pesado capacete de ferro típico dos cavaleiros medievais. Quixote com um subtil movimento de cabeça parece dizer: agora sim! Com dificuldade o actor coloca o chapéu em cima da mesa e Quixote, simultaneamente, faz o som associado ao impacto dos objectos, soltando na mesa o prato da bateria, que neste momento serve de prato para a refeição.

Comentário: esta cena recupera um código já usado no início do espectáculo e reafirma as regras do jogo lúdico. O actor não está condenado a usar sempre este recurso quando manipular o chapéu. Inclusive, D. Quixote não se movimenta como se vestisse uma pesada armadura, mas o retorno ao código proposto inicialmente tem a importante função de relembrar o espectador “do entrar e sair da fábula”. Poucos minutos antes desta cena, D. Quixote havia acabado de tirar o chapéu para cumprimentar o estalajadeiro e não o fez como se ele fosse pesado. Se alguém da plateia pensou que o actor errou, que ele esqueceu que usava um capacete e não um chapéu e que deveria tirá-lo da cabeça como se fosse pesado, quem errou foi o próprio espectador.

Esta cena deixa claro que o actor sabe o que faz e que pode, quando quiser, brincar com o jogo. A manipulação do chapéu como capacete serve para lembrar o espectador que Quixote veste uma armadura e não um simples paletó como o espectador vê. É um alerta de que os actores comandam o jogo. A repetição neste caso também actua como um eficiente mecanismo cómico.

A ponte com a actualidade (água *Vitalis*) (DVD - 15:00)

Descrição: D. Quixote está pronto para a refeição e o estalajadeiro, que agora sugere um empregado de mesa de um bom restaurante, oferece ao cliente uma bebida. Esta é uma garrafa de água *Vitalis* ainda com o rótulo da marca. Os dois tratam a simples garrafa de plástico como uma possível garrafa de vinho. D. Quixote aprecia bem o rótulo e depois diz o nome *Vitalis* num tom como se nunca tivesse ouvido falar daquela marca. O outro actor reage constrangido como se aquela leitura em voz alta denunciasse a falta de uma garrafa mais adequada para a cena. Alguns instantes depois, D. Quixote repete o nome da marca ainda impressionado.

Comentário: Esta cena gera uma absoluta sintonia com a plateia, principalmente a portuguesa, que conhece bem a marca *Vitalis*. A presença de uma garrafa é importante para o jantar, mas poderia ser realmente uma garrafa de vinho sem rótulo, não precisava ser d'água, de plástico e menos ainda de ser dita em voz alta a sua marca. Estas opções sublinham o objectivo da proposta em se manter uma ponte directa com a actualidade, com o cómico e com a plateia. Mais do que outra coisa, a leitura em voz alta da marca reafirma o desejo de que tudo na cena seja revelado. Se o público naquele momento estava no

auge da imaginação aquelas palavras trazem-no novamente para o aqui e agora do evento teatral. De alguma forma não deixa de ser uma certa ironia com o próprio espectador que embarcava na imaginação. Por ocasião do espectáculo realizado no Brasil os actores também usavam uma garrafa de uma marca popular do país o que gerou a mesma reacção da plateia. O constrangimento sugerido pelo outro actor brinca com o clima de improviso e aponta para uma possível falha sua, mas que foi bem explorada pelo seu companheiro de cena. Fica evidente que as regras do jogo permitem que tudo seja aproveitado para o cómico e que não é essencial ter uma garrafa apropriada na cena. A repetição da marca reforça o humor.

A liberdade de lugar (um jantar em França) (DVD - 16:00)

Descrição: o empregado traz para a mesa uma fatia de pão, mas age com se trouxesse um prato fino. Depois de colocar os talheres na mesa o actor deseja em francês um bom apetite a D. Quixote. Este, após mastigar com dificuldade um pequeno pedaço do pão, sugerindo que estava muito quente, também agradece em francês. Dom Quixote dá ao som das palavras uma musicalidade invulgar.

Comentário: Não existem limites para o jogo. A cena do jantar remete a imaginação dos actores para a tradição refinada e elegante dos jantares franceses. Estes não perdem tempo e imediatamente falam francês para colocar o espectador neste universo. A fala de Quixote quando agradece dá um toque final de humor. Merece destaque a forma com que o actor explora o cómico ao supostamente colocar na boca uma comida muito quente. Com um movimento estranho da boca e da língua e ainda com um revirar dos olhos, Quixote parece sofrer imenso com a alta temperatura do alimento.

O detalhe corporal (D. Quixote dorme na mesa) (DVD - 17:05)

Descrição: Após o jantar, D. Quixote adormece. Os seus braços debruçados sobre a mesa apoiam o rosto. O outro actor quer acordá-lo para indicar que durma sobre o colchão, mas não consegue. Resolve então afastar a mesa e trazer o colchão para perto de D. Quixote, que mantém o corpo enrijecido como se ainda estivesse apoiado na mesa. Depois coloca o colchão encostado ao corpo de D. Quixote e atira-os juntos para o chão.

Comentário: Esta é uma das várias cenas do espectáculo que permitem ao espectador perceber a importância do aspecto corporal na proposta. O endurecimento do corpo do actor quando dorme obriga que o outro solucione criativamente a questão. O espectador pensa inicialmente como será trabalhoso levar aquele corpo imóvel para o colchão e o actor surpreende-nos com uma simples solução: já que ele não se move o colchão irá até ele. D. Quixote fica durante todo o tempo petrificado e o próprio ajeitar na cama é feito pelo outro actor que dobra os seus braços na direcção do corpo.

Os movimentos de luz (os actores dormem) (DVD - 18:08)

Descrição: Após conseguir colocar D. Quixote no colchão o actor cobre-se com um cobertor e deita-se ao seu lado. Lentamente, a luz geral fecha para reabrir instantes depois e voltar a iluminar o palco na mesma intensidade.

Comentário: Fiz questão de indicar esta cena para sublinhar a economia de efeitos de luz no espectáculo. Este apagar e reacender da geral foi até agora o segundo movimento de luz do espectáculo. O primeiro foi feito logo nos primeiros minutos quando os actores ficam de pé e espalham os objectos pelo palco. O espectáculo não explora os recursos tecnológicos. Está apoiado firmemente no trabalho dos actores. Na luz da cena não existem sequer filtros com cor, usa-se apenas a luz branca que fica ora mais aberta, ora mais fechada. Também não há focos que delimitem algum recorte no palco.

A presença do público (a casa de banho) (DVD - 20:14)

Descrição: D. Quixote, sem falar, indica ao estalajadeiro que precisa de usar a casa de banho para as suas necessidades matinais. Este traz um balde, um rolo de papel higiénico e um jornal.

D. Quixote procura um lugar onde possa ter privacidade. O estalajadeiro sugere com o olhar o próprio palco. Após colocar os objectos no chão, D. Quixote dá conta da presença dos espectadores. Muito inibido, baixa as calças, cobre-se com o jornal e senta-se no balde.

Comentário: Nesta cena, diferente das demais, a presença do público é vista como um problema para a personagem. Os actores quando falam com o público, mesmo com um simples olhar, deixam as personagens em segundo plano. Mais

uma vez, fica claro, que a relação estabelecida com a plateia busca constantemente o humor.

O som comanda a cena (as flatulências) (DVD - 21:18)

Descrição: D. Quixote tenta fazer as suas necessidades matinais, mas não consegue concentração suficiente. Pede ajuda ao outro actor que volta com um jarro de barro. Quando o actor sopra dentro do vaso faz um som que lembra a defecação. D. Quixote associa esse som ao seu sucesso na empreitada. Num determinado momento D. Quixote pede para o actor fazer os sons com mais calma e noutro, após uma pequena pausa, para fazer um pouco mais baixa.

Comentário: A cena ganha uma forte comicidade pelo seu aspecto ridículo e por expor as necessidades naturais do ser humano. O que ocorre na cena, mais do que uma associação entre a acção e o som, é a liderança do segundo elemento. D. Quixote materializa a acção ao escutar o som caricato. O efeito sonoro produzido pelo actor dá ao espectador uma alavanca hilariante para a sua imaginação. Quem produz o som comanda a sequência. O facto de D. Quixote pedir um pouco mais de som comprova a sua subordinação e ridiculariza ainda mais a situação.

O retorno a Cervantes (D. Quixote é ordenado cavaleiro novamente)

(DVD - 23:16)

Descrição: D. Quixote rompe com a sequência anterior e repete as palavras ditas ao estalajadeiro na cena em que pediu para ser ordenado cavaleiro. O actor repete o gesto de tirar o chapéu e abrir os braços. A fala desta vez é dita mais rapidamente. O outro actor dá pouca importância à fala e literalmente arruma a mesa para a continuidade do espectáculo. Mecanicamente, sem interromper os seus afazeres, faz a condecoração com o talher.

Comentário: esta fala, que D. Quixote repete, tem a função de relembrar o espectador do ponto em que se encontrava a história de Cervantes dentro do espectáculo. Foram aproximadamente 10 minutos nos quais prevaleceu o jogo cómico e nada se avançou em relação à fábula original. Este procedimento serve para avisar o espectador de que a cena voltou à fábula. A condecoração é feita com displicência pois trata-se de uma repetição. Fica claro que foi fechada mais uma etapa da peça.

Mais uma nova personagem (Sancho Pança) (DVD - 23:40)

Descrição: Após informar a sua busca por um escudeiro, D. Quixote senta-se no Rocinante (a mesa) e gesticula como se cavalgasse. O outro actor coloca um pano amarrado na cabeça e desloca-se para a lateral do palco. Anda em cima do colchão e gesticula como se trabalhasse na terra.

Comentário: Fiz questão de citar esta passagem, pois novamente o actor desdobrar-se-á em mais uma personagem. Desta vez ele fará Sancho Pança, a personagem que seguirá até o final da peça. Até este momento o actor já tinha assumido os seguintes papéis: armeiro, Dulcineia e estalajadeiro. Já o actor que interpreta D. Quixote não faz outras personagens.

Reinventando a fábula (Quixote dá uma surra em Sancho) (DVD - 24:46)

Descrição: D. Quixote encontra Sancho e apresenta-se a ele. Depois, sem nenhuma razão, começa a espancá-lo. Os actores simulam uma forte pancadaria. Usam os sons das batidas na mesa e pastilhas que são cuspidas para sugerir os dentes que voam com as pancadas.

Comentário: A importância desta cena reside, a meu ver, no facto de o espectador poder relacionar a existência da pancadaria com o texto de Cervantes. Claro era até aqui, para o espectador, que a maior parte do espectáculo era fruto do jogo dos actores e que apenas as narrações estão relacionadas com o texto original. O texto é um ponto de partida que não deve servir como limitador do jogo. Acredito que nesta cena do encontro de D. Quixote e Sancho, pela primeira vez, o espectáculo corre um pequeno risco de não deixar clara a distância entre a fábula e o jogo. No texto de Cervantes não foi com a força que D. Quixote convenceu Sancho a tornar-se seu escudeiro. No espectáculo a brincadeira da surra talvez possa criar em alguns espectadores menos informados uma pequena dúvida.

A cena, além de produzir um forte efeito cómico, mais uma vez demonstra a vitalidade e a disponibilidade corporal dos actores.

O jogo cómico das proporções (Quixote e Sancho cavalgam juntos)

(DVD -25:20)

Descrição: D. Quixote está sentado na mesa enquanto Sancho está sentado num pequeno banco. Os dois iniciam juntos um movimento como se cavalgassem.

Quixote segura uma corda como arreio e Sancho a fita métrica que foi usada na cena para a construção da armadura. Estão no centro do palco e de frente para a plateia. Após o início da movimentação emitem os sons respectivos dos seus animais. Quixote faz um relincho de cavalo e Sancho o som de um burrico. Quixote pega no bolso o papel higiénico sujo que havia guardado durante a cena da casa de banho e enxuga o suor da testa. Percebe o erro e fica constrangido. Depois, enquanto D. Quixote fala, mudam juntos a direcção do corpo não respeitando a lógica da cavalgada sugerida. Ficam voltados para a lateral da sala, para o fundo do palco e finalmente de frente um para o outro. Depois voltam a virar-se para o público.

Comentários: Inicialmente a relação entre a altura dos animais, simbolizados na mesa e no banco, e o som emitido pelos actores criam um jogo cómico de proporções. Na imaginação do espectador toma vida o forte rocinante em oposição ao frágil burrico de Sancho. Depois o erro de Quixote em usar o papel higiénico sujo para secar o suor explora o efeito cómico provocado pela distração. O uso deste papel faz o espectador lembrar-se da cena da defecação e perceber um pouco mais do jogo de aproveitamento contínuo de todos os lances vividos no espectáculo. Mais uma vez fica claro que tudo é ligado entre si e, sempre que puderem, os actores vão tentar provocar o efeito cómico. Finalmente a mudança da direcção da cavalgada surpreende o espectador ao quebrar a lógica da acção. O ápice cómico da sequência é quando os dois cavalgam na direcção um do outro e sugerem que conversam tranquilamente.

A força teatral através da manipulação dos objectos (a batalha com o gigante) (DVD - 26:29)

Descrição: D. Quixote diz a Sancho que vê à sua frente um gigante desaforado – um moinho de vento – e que o irá combater. Desce da mesa e cautelosamente avança em direcção à escada de alumínio que está próxima do público. Sancho alerta-o dizendo que aquilo é apenas uma escada. D. Quixote afasta-o e manipula a escada sugerindo uma luta com as pás do moinho. Sancho pede para o público fazer um som de ventania e D. Quixote faz de conta que é arrastado pela pá do moinho. Depois pára esgotado com a cabeça entre os degraus da escada.

Comentário: A famosa cena de Cervantes é realizada pela dupla de actores através de uma escada. Esta, quando manipulada, dá ao espectador a visão dos moinhos descritos no livro e citados por D. Quixote em cena. A escolha da escada é perfeita para desenhar na imaginação do espectador as pás do moinho. D Quixote quando se arrasta pelo chão agarrado à ponta da escada parece rodar na extremidade da pá.

Gostaria de citar um detalhe em relação ao texto original. No texto de Cervantes os moinhos são vistos por D. Quixote como gigantes desaforados. Ele não tem a consciência de que está diante de um moinho. No espectáculo a opção foi citar que D. Quixote vê os moinhos, mas também vê neles o gigante. Daí a afirmação de Quixote para Sancho conter as duas informações: “(...) porque vês ali um lugar onde está estendido um gigante desaforado moinho de vento...”. Sancho por sua vez pergunta: “qual moinho?”. Ao invés de perguntar: “qual gigante?” como indica o texto original. Isto é necessário, pois a lógica da associação que favorece o espectáculo é ligar a imagem da escada ao moinho e não necessariamente ao gigante. Este aspecto mais uma vez revela a liberdade com que é tratado o texto original. O objectivo da encenação foi encontrar um objecto no palco que remetesse o espectador para a imagem do moinho. A mudança em relação ao texto de Cervantes pretende claramente privilegiar esta escolha.

O distanciamento total das personagens (O pedido ao público)

(DVD - 27:38)

Descrição: D. Quixote segura, com os braços erguidos, a escada numa das pontas enquanto Sancho segura na que está apoiada no chão. A imagem sugere que D. Quixote está pendurado no moinho e Sancho tenta ajudá-lo a sair da perigosa situação. Sancho narra que naquele momento se levantou uma enorme ventania. Depois dirige-se directamente ao público e fala:

- Agora é a altura que pedimos a ajuda do público para fazer o vento.

Os espectadores, sob o comando do actor, fazem um som que sugere a força da ventania. José Garcia, que interpreta D. Quixote, distanciado da personagem, mas ainda agarrado à escada e ao balanço da imaginária ventania, chama a atenção do companheiro para alguns espectadores da primeira fila que não estão a participar.

Comentário: esta é a primeira vez em que o público é accionado para contribuir activamente na realização da cena. Podemos identificar que Jorge Cruz, (Sancho) faz a narrativa sobre a chegada da enorme ventania num tom mais declamado, sem uma definição exacta da direcção da voz apesar de olhar na direcção da plateia. Depois, quando ele pede ajuda ao público, o tom baixa ligeiramente e a sua fala soa mais coloquial. Não há dúvida que é um pedido que deve ser cumprido pelos espectadores. Estes são “chamados” para dentro da cena. A quebra surpreende o público e mais uma vez revela a desconexão com a situação da personagem. O teatro é assumido ao extremo. Logo depois José Garcia denuncia os espectadores que não estão a colaborar:

- Olha, aqui há gente que não faz vento!

A quebra agora é ainda maior e, de certa forma, ironiza a seriedade com que os espectadores realizam o pedido de ajuda. Neste momento percebemos o corpo do actor comprometido com a situação da personagem pois ele continua agarrado à escada e balançando o corpo, mas identificamos o distanciamento através da intenção da sua fala. O tom de improviso fica evidente.

O jogo cómico da dissociação (os gemidos de Sancho) (DVD - 29:49)

Descrição: Depois da luta com os gigantes imaginários, Sancho coloca D. Quixote na cadeira e usa o papel higiénico para o enfaixar. D. Quixote anuncia que não reclamará das dores pois isto é proibido aos cavaleiros. Sancho então diz com piedade que seria capaz de reclamar por ele. Resolve gemer de dor como se fosse o próprio D. Quixote que estivesse a sofrer. Enrola a cabeça, o braço, a mão e o pé do actor. A imagem de um homem todo machucado fica perfeita. Depois Sancho leva D. Quixote para o colchão. Sancho continua a berrar de muita dor. D. Quixote fica em silêncio durante todo o tempo e olha para Sancho com estranheza.

Comentário: Nesta cena a dissociação entre a causa e a reacção do acto praticado é levada ao extremo. Sancho faz os curativos em Quixote que não reage à possível dor. Este último, ao contrário, fica sempre em silêncio e é o próprio Sancho que grita em seu lugar. Quando acumula as duas acções Sancho cria um efeito cómico. De acordo com a qualidade dos movimentos empregados no acto de fazer o curativo ele grita com mais ou menos ênfase. Outro aspecto

cómico é que, mesmo sendo ele a gritar, o seu olhar piedoso para Quixote é contínuo como se fosse este que estivesse sofrendo com as dores. Logo depois que grita, ele olha assustado para Quixote e faz-lhe um pequeno carinho, como se estivesse preocupado com a dor que o pobre homem está a sentir pelas pancadas. Cabe destacar que na cena também há uma mudança em relação ao texto de Cervantes. No original, Sancho afirma que se ele estivesse a sentir dor não pouparia os berros já que é apenas um escudeiro. No espectáculo, diferentemente, ele diz que se queixaria pelo cavaleiro se alguma dor o magoasse. Esta informação serve como alavanca para justificar ser ele próprio a emitir os gritos. Os curativos feitos de papel higiénico formam, no corpo imóvel de D. Quixote, uma imagem cómica. D. Quixote reage apenas no momento em que Sancho coloca com força o chapéu na sua cabeça, mas não emite nenhum grito de dor.

A acção determina a mudança de episódio (DVD - 32:20)

Descrição: Depois de colocar D. Quixote no colchão Sancho afasta-se e fica pensativo. Descobre uma folha de papel no fundo do palco e reage como se acabasse de ter uma ideia. Senta-se no chão, ao centro do palco, e dobra o papel na forma de um chapéu de marinheiro. D. Quixote apenas observa toda a acção. Sancho coloca o chapéu na cabeça e só depois lembra o cavaleiro da promessa que fez de nomeá-lo governador de uma ilha. Continua a dobrar o papel e transforma-o num barquinho. Manipula o barquinho à sua frente como se este estivesse a navegar em alto mar. Depois Quixote narra que Sancho acaba de avistar um barco que estava amarrado à margem de um pequeno riacho.

Comentário: Nesta cena a acção que o actor pratica avança com a fábula. A atitude do actor, antes de a fala trazer a informação, faz-nos perceber o início de uma nova sequência. A narração complementar o que o espectador já começou a ver diante dos seus olhos. O que o actor faz, de certa forma, conduz o que ele dirá na narrativa. A componente visual da cena antecipa-se à fala. Em relação ao texto original, a cena dá um salto para o capítulo XXIX do segundo livro. Um pulo e tanto se levarmos em consideração que a cena da luta contra o gigante, de acordo com o original, ocorre no capítulo VIII do primeiro livro.

A força dos signos corporais (naufrágio do barco). (DVD – 34:00)

Descrição: Após uma narração que informa ter entrado no barco e soltado as cordas que o prendiam à margem, Sancho começa de forma lenta a balançar o corpo lateralmente. D. Quixote, que continua deitado no colchão, pede para o escudeiro não fazer este movimento. Gradualmente, Sancho aumenta a velocidade do balanço e passa a deslocar o corpo todo de um lado para o outro. D. Quixote, ainda suplicando para ele parar, também passa a lançar o seu corpo pelo espaço no mesmo sentido do companheiro. Os dois passam a se jogar com muita força pelo espaço. Aos gritos empurram e derrubam os objectos e dão cambalhotas no chão.

Comentário: A cena exige habilidade e um forte vigor corporal. Todo o palco vira o pequeno barquinho de papel que Sancho manipulava. A iniciativa do actor em balançar o corpo é que dá o pontapé inicial da cena. O pedido de D. Quixote para que ele não faça o movimento deixa claro, mais uma vez, a autonomia do jogo em relação à fabula. Se ele não fizesse aquele movimento a história prosseguiria para outros caminhos. A cena fica mais cómica ainda pelo facto de D. Quixote estar todo enfaixado e, mesmo assim, ter que se jogar com violência pelo palco. A imaginação do espectador é facilmente levada para a imagem do barco navegando por águas bravias.

A falsa interrupção do espectáculo (os actores estão cansados).

(DVD - 35:05)

Descrição: Após muitas corridas e muitas quedas pelo palco, Sancho pede para interromper a sequência porque está muito cansado. Pega num frasco de iogurte que está ao fundo do palco e bebe para recuperar as forças. Oferece ao colega que agradece, mas não aceita. Os dois tentam acalmar a respiração até que, de repente, reiniciam a movimentação anterior. O actor atira o frasco de iogurte para longe e depois volta a lançar-se pelo espaço, mas agora em direcção ao público, como se fosse vomitar. Sem parar de se deslocar pelo espaço, D. Quixote pega num balde para que Sancho não vomite no chão, mas não chega a tempo.

Comentário: O cansaço dos actores é justificado pela forte movimentação e favorece a quebra para o descanso. O espectador percebe que aquele é mais um mecanismo que revela o jogo do teatro. Os actores deixam de lado por alguns

instantes a história que contam para tratar das suas condições. Mas não é uma simples quebra. Quando ele bebe o iogurte é possível perceber que os dois já preparam mais um efeito para a cena seguinte. Tanto a quebra inesperada como o retorno à cena geram um efeito cómico, mas a possibilidade de o actor vomitar sobre alguém da plateia causa ainda mais risos. Depois da tentativa falhada de D. Quixote impedir a sujeira, o tom simples que usa para repreender o actor fecha a proposta cómica da cena. É interessante o diálogo que se estabelece entre os actos praticados em função da fábula e os realizados em função da necessidade dos actores. O falso vómito não pertence à história das personagens. Este entrelaçamento dos dois níveis de representação amplia ainda mais a liberdade do jogo da cena. A esta altura, o espectador pode esperar por qualquer coisa.

As excepções ao código (a presença do peixe) (DVD – 38:27)

Descrição: Quando os actores estão agarrados à madeira sugerindo que bóiam na água, D. Quixote mergulha e afasta-se para o fundo do palco. Sancho desesperado mergulha à sua procura. Com uma das mãos continua a segurar a madeira. D. Quixote revela ao colega, e ao público, que segura um peixe de peluche. Ele manipula o objecto como se o peixe nadasse debaixo d'água. Sancho com a madeira, lentamente, dá um golpe no peixe. D. Quixote, lentamente, leva-o até ao chão como se tivesse morrido com a pancada. Depois faz o sinal da cruz lamentando a morte do pequeno animal.

Comentário: A presença do objecto com o formato e desenho de um peixe real é uma das poucas excepções na linguagem até então praticada no espectáculo. A grande maioria dos objectos utilizados na cena era explorada com outros significantes. A proposta até este momento deu prioridade ao jogo de signos criados a partir dos objectos quotidianos. A presença do peixe ironiza a realidade da imaginação e produz um efeito cómico.

A sonorização feita pelos actores (os animais da ilha). (DVD - 40:03)

Descrição: Os actores estão apoiados na mesa como se tivessem acabado de chegar à terra firme. Aos poucos vão animando e tentam ficar de pé no tampo. Junto com este movimento fazem explicitamente sons de pássaros e outros animais durante toda a cena.

Comentário: A principal característica da linguagem do espectáculo é concentrar nos actores a origem dos efeitos da cena. Não existe trilha sonora gravada para o espectáculo. Toda a sonoridade é realizada pelos actores. Nesta cena eles fazem o canto dos pássaros e olham para o alto como se os avistassem. Na sequência fazem os grunhidos dos animais selvagens e imediatamente reagem como se estivessem assustados. Tudo é revelado explicitamente, mas a reacção dos actores, ao ignorar que são eles próprios que realizam os sons, produz um efeito cómico.

O elemento surpresa (a arma que mata o pássaro) (DVD - 40: 40)

Descrição: Os actores caminham juntos (mímica) em cima de uma mesa. José Garcia segura numa das mãos algumas folhas de papel. De repente, faz um som de pássaro e, simultaneamente, movimenta a mão para o alto com os papéis que simbolizam o voo da ave. Jorge Cruz fica assustado ao escutar o som, retira do bolso uma pequena pistola de espoleta e dispara na direcção dos papéis. José Garcia imediatamente lança para o alto os papéis que dão a impressão de que o tiro foi certo.

Comentário: assim como o objecto em forma de peixe que citei na cena anterior, a presença da arma real, apesar de ser de brinquedo, relativiza as regras do jogo teatral predominante no espectáculo. A presença destes objectos surpreende, e muito, o espectador. Dentro do contexto da cena acabam por criar um forte efeito cómico. Este elemento, que surpreende, não chega a criar um antagonismo com a proposta central, ao contrário, amplifica a liberdade de criação.

A importância do público para a continuidade da cena (a chuva de bolas de papel) (DVD - 47:30)

Descrição: Sancho interrompe o discurso autoritário e ameaçador que fazia em pé no pequeno banco sobre a mesa. José Garcia diz ao público para atirar aos actores as bolas de papel que receberam à entrada assim que Sancho reiniciar o seu discurso. Com tranquilidade, faz ainda um pedido: para acertarem. Quando os espectadores começam a jogar, eles fazem uma mímica de corrida como se fugissem do ataque.

Comentário: todo o espectáculo é concebido com a participação do público. A cena das bolas, que devem ser arremessadas, deixa esta opção muito clara ao condicionar a continuidade do espectáculo a uma participação dos espectadores. O que fariam os actores se os espectadores não jogassem as bolas de papel? Certamente a dupla não teria dificuldade em improvisar algum argumento mais sedutor que fizesse os espectadores agirem. Nesta cena podemos verificar que a importância da participação do público cresce gradualmente no decorrer do espectáculo.

O entrelaçamento da fábula com a vida de Cervantes (DVD - 49:39)

Descrição: D. Quixote está de pé e apoia a cabeça na escada que Sancho, imóvel, segura à sua frente. Com um olhar triste, D. Quixote diz a seguinte frase ao público:

- Acho que fui concebido numa prisão em Sevilha em 1597, se não me falha a memória, mas não tenho a mínima, a mínima, intenção de conhecer a morte em tal sítio.

Comentário: Esta narração de José Garcia diz respeito ao período em que Cervantes escreveu o romance e não está relacionada com a história da personagem contada na fábula. A autonomia que o espectáculo tem em relação ao texto literário permite este cruzamento de informações. Inovando a estrutura do texto falado, a personagem divide com o público informações relativas à sua própria criação.

A ênfase na simplicidade das soluções (a fuga de Sancho) (DVD - 51:00)

Descrição: Sancho está sozinho no palco, de frente para o público, e tenta passar o corpo por entre os degraus da escada que segura com as duas mãos. Com muita dificuldade coloca uma perna, a cabeça e um braço no espaço entre os degraus. Gradualmente, na tentativa de se equilibrar, o actor vai girando o corpo e a escada. Fica de costas para o público e, do ponto de vista da plateia, cria a impressão de alguém que acabou de passar pelo espaço entre os degraus.

Comentário: Um dos principais aspectos da linguagem do espectáculo é a simplicidade com que as cenas são solucionadas. A simples inversão do posicionamento da escada, em relação ao público, é um óptimo exemplo dos mecanismos utilizados. O espectador que se perguntou como o actor faria para

sair da escada foi, com certeza, surpreendido com a facilidade do desfecho. A proposta é criar um jogo que seja ao mesmo tempo inventivo e elementar.

A participação efectiva do espectador (DVD - 51:53)

Descrição: Sancho pede para D. Quixote o ajudar a largar a escada e a realizar a fuga da suposta prisão. D. Quixote, que estava sentado na plateia, retorna ao palco acompanhado de uma espectadora. Ele pede-lhe que segure uma ponta da escada enquanto ele segura a outra. Durante a cena ele dá instruções de como a espectadora deve agir. Aos poucos a espectadora vai ficando mais à vontade e arrisca algumas iniciativas. José Garcia ajuda a moça a tirar o casaco que vestia. Deste ponto até ao final do espectáculo a espectadora ficará no palco e participará das cenas seguintes, inclusive dos agradecimentos.

Comentário: A presença de um espectador dentro da cena é o ponto máximo da integração entre o palco e a plateia. Já era previsível que esta cooperação acontecesse em algum momento do espectáculo. Com a participação da espectadora a cena ganha um tom totalmente informal e, em algum grau, afasta-se mais ainda da fábula de Cervantes. O diálogo que se estabelece entre o actor e a espectadora fica mais no plano da brincadeira e esvazia qualquer impacto poético que pudesse ser provocado com a morte de D. Quixote. O tom cómico prevalece durante todo o espectáculo, inclusive na cena em que Sancho narra a morte de D. Quixote.

4. Fontes de inspiração, formas de influência

4.1 Considerações sobre o teatro épico

De acordo com o estudioso Patrice Pavis, na sua obra *Dicionário de Teatro*:

[o teatro épico] tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um ponto de vista sobre a fábula e sobre sua encenação. Para isto, ele recorre aos talentos do compositor (do dramaturgo), do fabulador, do construtor da ficção cénica (o encenador), do actor que constrói seu papel, discurso após discurso, gesto após gesto. (PAVIS 2003:130)

D. *Quixote*, da companhia do Chapitô, é uma encenação que se apropria da – e transforma a – estrutura do romance e, com certeza, podemos incluí-la dentro do universo da chamada encenação épica.

O objectivo deste capítulo é destacar, num panorama geral muito resumido, algumas das principais manifestações do teatro épico ao longo da história.

Mas o meu ponto de partida não será o espectáculo teatral e sim a literatura dramática, uma vez que o termo épico pertence originalmente ao universo literário. Platão, nos diálogos presentes no seu texto *A República*, observa que há três caminhos para o poeta criar a sua obra. Interesso-me por aquele em que o poeta faz conviver a sua participação com a manifestação de outros personagens que ganham autonomia. O autor assume explicitamente a sua existência para o leitor, sendo evidente que diálogos e narrações se completam fazendo um corpo único.

Também Aristóteles, na sua *Poética*, ao abordar a questão da imitação prevê que a obra literária pode imitar a natureza sem a intervenção de personagens, mas sim através da descrição efectuada pelo próprio autor.

Não pretendo debruçar-me sobre o estudo da *mimesis*, nem investigar uma comparação entre os géneros e uma possível historicidade da sua classificação, pois entendo que essa questão é vasta e exigiria mais espaço e objectivos diferentes dos que aqui elegi. Assim como também não farei um mergulho na discussão sobre o teatro épico até porque essa já foi em larga escala debatida e talvez não seja hoje tão candente⁶.

⁶ V. Wolfgang Kayser, *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. São Paulo: Ed. Saraiva, 1948; G. Lessin, *De teatro e literatura*. São Paulo: EPU, 1981; Décio de Almeida Prado, *A personagem no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1965; Anatol Rosenfeld, *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Hoje a cena contemporânea que, no passado recente, esteve compactada entre a literatura dramática e o cinema, parece, de uma vez por todas, superar os preconceitos, assumir a força teatral na combinação entre o dramático e o épico, e provar, definitivamente, que a oposição insuperável entre essas duas categorias é página virada no teatro. Desejo, em síntese, como já disse, reflectir sobre uma cena teatral em que o papel do actor se apropria, em parte ou no todo, da função do autor e, por isso, é necessário apontar os traços estilísticos da categoria épica.

Enquanto narração de um acontecimento, o épico manifesta uma forte componente descritiva que apresenta os personagens e situa o evento narrado no tempo e no espaço. O narrador, principal responsável pela narração, – mas não o único, pois esta pode ser proferida pelos personagens e incorporada nos diálogos – faz-se presente pelo simples e fundamental acto de narrar. Era uma vez...

O narrador fala a alguém, e, na forma mais recorrente da narrativa na terceira pessoa, fala menos de si e mais de outro, mesmo que este outro seja, dentro de alguns instantes, o seu próximo personagem. Ele, inicialmente, faz-se perceber afastado e dissociado do objecto que narra. Os personagens, para terem “vida”, dependem da iniciativa e da atitude do narrador. Quando escrevo isso é impossível não deixar de me lembrar da célebre obra de Luigi Pirandello *Seis Personagens à procura de um autor* (1921). Mas ainda não vou tão longe.

De volta ao narrador: a sua atitude (no romance tradicional na terceira pessoa e enquanto onisciente) não tenta ocultar a sua existência, ao contrário, transmite ao leitor ter o conhecimento pleno dos factos que narra, demonstra a capacidade de interferir e conduzir toda a trama e, por isso mesmo, não é puramente dramático. No épico, a acção não avança sem o impulso do narrador. Fica evidente a falta de autonomia do personagem em traçar o seu próprio destino independente do que lhe sentenciou o autor. É possível afirmar que o personagem do narrador quando não se apresenta como o próprio autor, o faz, pelo menos, como uma espécie de porta-voz seu, ou melhor, um mediador entre o criador e a sua criação, mesmo também sendo parte dessa criação.

O narrador é uma espécie de guia, condutor e proprietário da história. A sua autoridade permite expandir, limitar e até suprimir factos da narrativa. É exactamente essa liberdade que percebemos que os intérpretes do *D. Quixote* possuem em relação ao espectáculo. A cena tem o tempo de duração que o jogo permite. O importante é ficar claro que o narrador pode manipular o tempo. Voltar ao passado ou saltar para o futuro.

E os personagens estarão condenados a acompanhá-lo nessa viagem. Eles e os seus diálogos estão como que aprisionados na moldura traçada pelo narrador.

Ao olharmos para a dramaturgia ocidental vimos que já as tragédias gregas ao atribuírem uma função narrativa ao coro revelavam, em algum grau, a figura do poeta. Como exemplo podemos citar o primeiro coro da *Oresteia*, de Ésquilo, que, em boa parte, narra o antecedente da acção.

Este é o décimo ano depois que os grandes adversários legais de Príamo, os reis Menelau e Agamémnom, par poderoso dos Atridas, honrado por Zeus com um duplo trono e um duplo ceptro, largaram desta terra com uma frota argiva de mil naus, para apoiar, com as armas, o seu direito.

Soltavam grandes gritos de guerra do seu coração irado, como abutres que, ao darem pela falta da ninhada, em extrema dor, sobrevoam em círculos os ninhos, sulcando o ar com os remos das asas, frustrados no seu esforço de guardar os leitos de seus filhos. Mas alguém do Alto, Apolo ou Pã ou Zeus, ouvindo o grito agudo, entre lamentos, dos pássaros, estes metecos do céu, envia aos culpados a Erínia vingadora. Assim aquele que é superior em poder, Zeus Hospitaleiro, envia contra Alexandre os filhos de Atreu, condenando Dânaos e Troianos, igualmente, a lutas sem conta, tudo por causa de uma mulher que foi de muitos maridos. (ÉSQUILO s/d: 27)

A comédia antiga, tanto a grega como a romana, era generosa na exploração dos traços épicos. Nessas obras não encontramos os coros que descrevem os acontecimentos, mas sim prólogos que apresentam pormenorizadamente todos os factos e chegam a citar o próprio autor. Se voltarmos um pouco mais no tempo e recordarmos o actor rapsodo, veremos que essa influência épica na Antiguidade é mais do que legítima. Esse actor popular da Grécia antiga passava de cidade em cidade, de casa em casa, recitando poemas em troca de algumas moedas.

O texto do prólogo é dirigido directamente ao público e está situado antes do início da acção dramática. Geralmente, anuncia o início do espectáculo, dá as boas vindas ao espectador e apresenta as informações importantes para o entendimento da peça. Em algumas peças encontramos todo o desenrolar do enredo já revelado no prólogo. Na época neo-clássica os prólogos serviriam para enaltecer os favores financeiros da realeza e referir a missão da arte teatral. Com o avanço do realismo, o prólogo perdeu a sua função e praticamente não foi mais utilizado pelos autores.

Vejamos como no prólogo da comédia romana *Os Dois Menecmos*, de Plauto, o autor explica os acontecimentos que antecederam a acção. Este fragmento, seguido de um breve comentário que faço, sobre a intenção do autor, permite uma perfeita noção

da atitude épica na comédia antiga e revela que o efeito cómico pode ganhar com esta combinação.

No prólogo da peça de Plauto o autor escreve:

Para principiar pelo princípio, uma próspera saúde para mim e para vós, espectadores, é o que eu cá venho anunciar.
Trago-vos aqui Plauto, não na palma da mão, mas na ponta da língua; acolham-no, por favor, com orelhas favoráveis.
E agora, escutem lá o argumento e prestem bem atenção. Eu cá vou resumi-lo o mais possível. É isto o que fazem os poetas cómicos:
Supõem sempre que a acção decorre em Atenas,
Para que a peça tenha, aos vossos olhos, um ar mais grego. Cá por mim, não a situarei, senão onde, segundo a voz corrente, ela efectivamente decorre.
Assim pois o assunto é grecizante, sem todavia
Ser aticizante: ele é, isso sim, sicilizante.
Após estas considerações preliminares do argumento,
Vou dar-vos o argumento propriamente dito. A sua medida?
Nem é a de moio nem a de três moios, é a de celeiro inteiro.
É que em matéria de narração, eu cá sou mesmo um mãos-largas
Eu cá decorei facilmente tal nome, porque me encontrava em Tarento, quando andavam por lá a berrar em busca do pequeno.
Assim, para que vocês, daqui a nada, se não enganem, aqui fica já o meu aviso antecipado:
olhem que os dois gémeos têm o mesmo nome! Bom, agora o melhor é voltar pelo meu passo a Epidano, para vos deslindar esta história, na perfeição. Se houver por aí alguém entre vocês que me queira encarregar de algum recado para lá, é só mandar e falar sem papas na língua; mas com uma condição: de me dar uma gorjetazita pelo recado. Pois, se me não pagar, perde o seu tempo, se me pagar... muito mais perde ainda!
Mas vou voltar ao ponto de partida e dele não hei-de afastar um milímetro sequer.
(...) A cidade, aqui presente, é Epidamo, enquanto durar esta peça. Quando se representar uma outra, outra será a cidade, do mesmo modo que os actores também mudam de papéis. É o que o mesmo artista umas vezes faz de alcoviteiro, outras de jovem, outras de velho, de pobre, de mendigo, de rei, de parasita, de bruxo... (PLAUTO 1983:17)

Podemos observar que Plauto inicia dando as boas-vindas ao público e depois pede uma boa recepção. Também narra os acontecimentos que antecederam a acção e lembra ao público sobre a importância da semelhança dos nomes. As suas palavras “jogam” constantemente com os planos da realidade e do teatro.

No teatro medieval a forte relação com a função religiosa abre um vasto campo de influência épica. A narrativa adquiria um tom didáctico, e os temas das passagens da Bíblia (nos mistérios) ou da vida dos Santos (nos milagres) eram contados nos dramas litúrgicos. Estes, num primeiro momento, eram integrados no acto religioso e tinham, inicialmente, na figura do clérigo o narrador oficial do espectáculo. Aos poucos a encenação ganha importância e abandona o espaço da igreja. Logo um longo

espectáculo de dimensões alargadas toma conta da cidade e recebe a contribuição de todos os cidadãos. O evento torna-se uma referência para cada cidade e reúne as diferentes camadas sociais. Os Mistérios contavam, verdadeiramente, a história humana ou de Cristo e possuíam elevada popularidade. Eram caracterizados por uma dramaturgia, se é que podemos usar esse termo, que unia o sublime e o humilde, que agrupava fracos e poderosos, e dessa forma não poderia deixar de representar numerosos personagens, também de origens e posições diversas da sociedade.

Com essas características rapidamente a obra teatral se abre para diferentes perspectivas e ganha uma multiplicidade de episódios apontando indubitavelmente para uma amplitude épica. No fim do período medieval o tema teatral é o mais alargado possível: da criação do mundo ao juízo final. Para tamanha abrangência falar na inaptidão das unidades de acção, tempo e lugar aristotélica seria desnecessário. Esses espectáculos organizavam os palcos num sistema muito propício ao épico.

Os dois tipos de palco mais comuns eram, por um lado, os carros que se sucediam, parando um depois do outro, para a representação das diferentes partes do espetáculo e, por outro, o longo palco simultâneo das “mansões”, que eram espécies de estações, por onde passavam os personagens do drama apresentado. A cena simultânea podia ter até cinquenta metros de extensão e era disposta de modo a que todos os lugares da ação, todos os elementos da cenografia se encontrassem justapostos, antecipadamente diante do público (DA COSTA 1994: 44).

Durante a apresentação, os actores percorriam os diferentes carros (ou as mansões fixas) de acordo com a sequência das cenas e suas respectivas participações. O público acompanhava o deslocamento dos actores e assistia dos “bastidores” ao funcionamento daquela complexa engrenagem, que, inclusive, usava máquinas que faziam surgir anjos do céu e chamas do inferno. Alguns teóricos não hesitam em afirmar a correspondência exacta do palco simultâneo com o fenómeno que ocorre no teatro épico, na concepção do filósofo alemão Friedrich Schiller:

O palco simultâneo corresponde de maneira estupenda à forma épica do teatro medieval. Na deslocação do público, diante de um palco de eventos já passados ou pelo menos conhecidos (ainda quando se estendem ao futuro do Juízo Final), exprime-se exactamente o fenómeno descrito por Schiller: “sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso”. (apud ROSENFELD 1985: 45)

Ao avançar no tempo é possível identificar que a dramaturgia até ao Renascimento irá manter indícios da forma épica. Neste período são comuns as obras

“abertas” que não se isolam no palco, ao contrário, são dirigidas explicitamente ao público. Este facto é acentuado, como já falámos, por um carácter didáctico e religioso, principalmente nas moralidades.

Na fase barroca, o teatro leva à cena uma visão universal do drama medieval. Apesar do aspecto ilusionista, o teatro do período barroco não se abstém de se afirmar enquanto teatro, e assim continua a desenvolver uma certa relação com o épico.

No teatro inglês, o período isabelino vive um momento exemplar que em alguns aspectos mantém características da Idade Média, mas que – sobretudo com autores como Shakespeare – avança com o componente realista que marca a Idade Moderna. De fato, Shakespeare faz isso como um mestre e, mesmo não podendo ser apontado como um autor predominantemente épico, conserva importantes traços dessa categoria na sua obra. Em alguns dos seus dramas históricos encontramos narrativas dirigidas ao público e uma visão extremamente ampla da estratificação social, sem contar com a multiplicidade de lugares, o longo período de duração da acção e, finalmente, a descontinuidade das cenas. Estas características fazem da sua obra um óptimo exemplo de uma dramaturgia com fortes traços épicos.

Só com o ideal neo-clássico temos a busca de um palco ilusionista e a necessidade de isolar o público. Quanto mais “longe” estivessem os espectadores, mais a ilusão cénica teria efeito. A cena puramente dramática é um quadro vivo, uma ilusão de realidade como vemos nas tragédias de Corneille ou Racine, por exemplo. A imitação é hiper valorizada e os princípios de Aristóteles sobre as unidades ganham maior importância. A dramaturgia vive um momento de grande rigidez. Alguns, mas poucos, traços épicos podiam ser verificados nas obras desse período, mas prevalecia sempre o princípio fundamental do drama.

Com o romantismo já é possível notar a quebra das propostas fechadas do neo-classicismo, mas é só no século XX que o palco deixa de ser uma caixa de ilusões. O teatro assumir-se-ia enquanto teatro, uma mentira essencial, e os seus intérpretes seriam actores antes de serem personagens. O jogo predominaria sobre a ilusão.

No século XX, o teatro volta-se para uma função crítica da sociedade e busca desactivar em grande medida o aparato realista e naturalista do século anterior. Dessa forma multiplicam-se os recursos épicos nos espectáculos e o teatro abandona, em parte,

o dramático como bem caracterizam, embora em modalidades diferentes, Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac⁷ e Hans-Thies Lehmann⁸.

A fala do autor novamente é assumida pelo actor, como outrora acontecia no teatro grego, romano e medieval. Essa atitude permitiu que o actor voltasse a falar directamente para a plateia. Assim ele escapava do contexto da ficção e tinha a diferente possibilidade de o contar, descrever e até mesmo criticar. Esse caminho rompe com a maciça tendência ilusionista que o teatro ocidental conheceu como norma para a arte dramática. No reinado do realismo o actor não tinha espaços para destruir uma verosimilhança perfeita. O reinado da ilusão cénica havia banido dos palcos a actuação narrativa.

A chegada da teatralidade anti-ilusionista representa uma revolução na cena contemporânea ao retirar da marginalidade o actor contador. É nessa linguagem que se concebe a prática do actor integrante da Companhia do Chapitô e se define parte do seu repertório.

Muitos nomes do teatro dos séculos XIX e XX poderiam ser lembrados como resistentes ao drama rigoroso, uma proposta que não aceita nenhuma contaminação pela presença da narração, mas um, em especial, não poderia deixar de ser citado.

Bertold Brecht merece um espaço privilegiado quando o assunto é o teatro épico. Foi na primeira metade do século XX o mais fervoroso defensor dessa proposta e fez da sua obra, como autor e encenador, um divisor de águas nesse campo. Apesar das raízes que ligam o seu teatro ao realismo, é possível afirmar que Brecht é o primeiro autor que rompe radicalmente com o ilusionismo e o psicologismo vigente, e que promove uma prática que legitima essa ruptura. A sua primeira obra *Baal* (1918) é um texto expressionista que já contém características épicas. Com o texto *Um homem é um homem* (1926) o autor evidencia a sua opção pelo épico ao tratar o tema da transformação da personalidade. Nesta obra, inclusive, um poema interrompe a acção e é declarado por um dos personagens ao público, como um entreacto.

O autor alemão ultrapassa a discussão sobre as relações humanas, característica do drama rigoroso, e apresenta o contexto social que determina essa relação. A forma épica é defendida por Brecht como a única capaz de apresentar uma reflexão sobre os processos de concepção do mundo e a existência do homem. Ele não está interessado apenas nos factores pessoais do personagem: são mais valiosos os factores sociais.

⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

⁸ Hans –Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2007

Outro aspecto que merece destaque na sua obra é a componente didáctica. Não uma proposta formalista que pelo seu rigor possa expulsar a emoção, mas sim uma visão didáctica que active o espectador ligando a emoção ao raciocínio. O seu desejo com o seu teatro é fazer com que o espectador seja consciente do seu papel na sociedade e possa contribuir para a sua transformação indignando-se contra as injustiças. Brecht repudia o teatro que hipnotiza e aliena o espectador através de uma emoção descontrolada. Esse teatro adormece a capacidade transformadora do espectador e acaba por o deixar resignado com as situações erradas. Já o épico, com a sua estrutura não linear, favorece a lucidez e a crítica do espectador. Permite que ele identifique as suas desgraças e saiba que elas são históricas e podem ser vencidas.

Cabe citar que nos estudos de Brecht, *Observações sobre a ópera “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, publicado em 1931, encontramos um quadro comparativo entre a forma dramática e a forma épica, que aqui não consideramos fundamental reproduzir. Outra obra de Brecht, *Pequeno Organon para o Teatro*, publicado em 1949, também é leitura essencial para aprofundarmos as ideias do autor sobre a encenação épica. Nesta última, o autor reforça a ideia de que o teatro deve divertir e distanciar tudo o que apresenta. Distanciar para que o espectador possa depois reconhecer. É o famoso *Verfremdungseffekt*, o efeito do distanciamento (ou estranheza) na proposta de Brecht.

O autor defende que esse efeito pode ser obtido através da ironia e da paródia, processos que geralmente são cómicos e que, para alcançarem os seus objectivos, exigem um espectador não identificado com os factos. Assim como na vida, os contrastes valorizados, lado a lado, geram uma estranheza cómica, questão que será tratada com mais detalhe no próximo tópico deste capítulo.

Recorrendo mais uma vez ao estudioso Patrice Pavis, na sua obra *A Análise dos Espectáculos*, encontramos a seguinte descrição para a encenação de Brecht

Encenação épica: ela narra por meio do actor, da cenografia e da fábula. Por exemplo, o trabalho de Piscator e Brecht antigamente, e dos actores contadores de hoje. (PAVIS 2003:197)

Relativamente ao desempenho do actor no papel de narrador e sobre as diferentes convenções cénicas usadas na encenação épica, podemos afirmar que foram impulsionadas, em parte, na proposta do teatro político do encenador alemão Erwin Piscator, logo após a primeira guerra mundial. Nos seus espectáculos era comum o uso

de passeadeiras rolantes, palcos rotativos, projecções, gráficos, fotografias. Sob forte influência cinematográfica, o teatro ganha um aparato externo e de impacto visual. Hoje é comum, para não dizer redundante, espectáculos que exploram o vídeo e as imagens projectadas como elemento cenográfico, o que evidencia uma mediação tecnológica na arte teatral⁹.

Como já disse, na cena épica o universo descrito para o espectador está fora do narrador. Ele não descreve os seus próprios sentimentos e não finge ser a própria personagem que representa. Representa, na maioria das vezes, como tendo sido testemunha do que descreve. Materializa-se com nitidez o sujeito narrador e o objecto narrado.

4.2 Um recorte sobre a comédia e o cómico

Para a abordagem da comédia vou começar por visitar algumas manifestações desta categoria ao longo da história e destacar alguns nomes de forma breve e parcial que fizeram a diferença nesta área. Depois vou debruçar-me sobre os mecanismos que provocam o riso e farei um recorte sobre as características do *clown*.

Assim como Bertolt Brecht mereceu destaque quando escrevi sobre o épico, o filósofo francês, de finais do séc. XIX e início do séc. XX, Henri Bergson¹⁰, com o seu ensaio sobre a significação do cómico *Le rire* (1899), que, inclusive, constantemente, exemplifica as suas ideias com o personagem D. Quixote, foi relevante para o desenvolvimento desse tópico da investigação.

A origem da comédia está ligada em certos aspectos às componentes sexuais dos ritos de fertilidade dos deuses gregos. Especificamente o desenvolvimento cómico dos ritos em homenagem ao deus Dioniso gerou o drama satírico.

Desses ritos de tempos obscuros a civilização mediterrânea começou a desenvolver algumas representações diferenciada que estavam destinadas a florescer em duas formas mais ou menos diversas: o drama satírico e a comédia aristofanesca. Pantomimas fálicas representando a natureza tanto em seus aspectos de vegetação quanto sexuais ganharam *dramatis personae* animais do totemismo. Os+ actores disfarçados em cavalos e bodes ou em criaturas semi-

⁹ V. Beatrice Picon Vallin, *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006, pp. 83-111.

¹⁰ Filósofo e escritor francês nascido em 1859. Prémio Nobel de Literatura em 1927, a sua obra buscava superar o positivismo do séc. XIX através da crítica científica e da religião. Morreu durante a ocupação nazi da França em 1941.

homens e semi-bodes conhecidas como “sátiros” divertiam-se em honra a Dionísio, Pã e outros deuses do campo e da floresta. O elemento de liberação inerente à arte e a animalidade grotesca das personagens inevitavelmente produzia efeitos cómicos. Combinada com um hino ou ditirambo em honra ao deus (inovação atribuída a um certo Pratinas ou Filo) e conquistando mais tarde uma história relativamente desenvolvida, essa forma de folia tornou-se o epílogo teatral conhecido como drama satírico (GASSNER 1974: 91)

Se na proposta oficial dos festivais gregos os dramas satíricos ficavam isolados no final das apresentações das tragédias, e mais tarde, após o séc. V, passaram para o início do programa, sem que por isso tenham ganhado mais importância teatral, já o destino da comédia na história paralela foi mais grandioso e polémico.

Parece que a comédia desde o início da civilização está realmente fadada a ter mais impacto através dos caminhos não oficiais. A comédia com a sua crítica e a sua habilidade em expor ao ridículo factos e pessoas, em geral, nunca pôde esperar muita receptividade por parte das autoridades investidas.

Nas aldeias, em paralelo aos dramas satíricos, eram organizados cortejos grotescos para celebrar o deus do vinho. Estes sim geravam fortes agitações e eram esperadas com entusiasmo pelo povo. Eram as chamadas “Komos”, provável origem da palavra comédia, na qual os participantes, excitados pelo vinho, cantavam e dançavam disfarçados de animais, assim como nos ritos, e eram adornados com falos desproporcionais. Estas procissões, apesar do seu carácter religioso, tinham um amplo alcance cómico. Aos poucos a irreverência não poupava os aldeões e as figuras mais célebres, e, com muito prazer, o humor popular já começaria a fazer as suas primeiras vítimas.

Mais tarde a sátira social ganhou evidência, aprimorou uma estrutura de dramaturgia, da qual nos dias de hoje só se tem o conhecimento de fragmentos, e mereceu, assim como a tragédia, um festival exclusivo para o género.

Do desenvolvimento desta fase nasceu o período da “Comédia Antiga”, do qual chegaram até nós algumas peças do comediógrafo Aristófanes.

Em geral o estilo do autor de *As Nuvens* (423 a.C), *As Vespas* (422 a.C), *As Aves* (411a.C), *As Rãs* (405a.C), entre outras, teve posteriores desenvolvimentos:

A comédia de Aristófanes pode ser descrita como uma prima bem chegada da ópera ligeira (...). Também Oferece afinidade com as revistas musicais burlescas ou da actualidade e com a moderna comédia musical, especialmente quando esta se volta para a sátira política ou social. (*Ibidem* 1974: 93)

Apesar de as suas comédias esbanjarem imoralidades e patifarias, Aristófanes era um autor conservador que, com os seus versos, também buscava, além da diversão, recolocar Atenas no caminho da democracia. Na época em que viveu (445 – 385a.C), sob a tirania do demagogo Cleon, a cidade de Atenas estava corroída pela corrupção e apresentava um quadro político e social decadente.

Coube ao autor grego, provavelmente, a criação da primeira sátira política, *Os Babilónios*, e da primeira comédia anti-bélica de que se tem conhecimento, *Os Acarnenses*. O personagem principal desta última, Diceópolis, é na antiguidade um óptimo exemplar do herói cómico, e, pela sua frieza e racionalismo, uma oposição directa ao anti-herói criado por Cervantes no Renascimento.

É difícil indicar uma entre as onze comédias de Aristófanes, que chegaram até aos nossos dias, como a mais importante. No entanto, é possível que *Lisístrata*, uma obra moderna para o seu tempo, na qual as mulheres buscam a paz através de uma greve de sexo, seja a mais conhecida do público. O autor coloca na boca da pacifista Lisístrata palavras, em resposta aos homens, que até hoje ainda ecoam com forte significado diante de um mundo tão belicista. Sem dúvida que *Lisístrata* é uma das suas obras mais encenadas e, é muito provável, que, infelizmente, a sua crítica ainda faça sentido por muito tempo.

Lisístrata abriu caminho para, mais tarde, o autor apresentar outra das suas mais famosas obras, também protagonizada por uma personagem feminina, *Assembleia de Mulheres*. Nesta comédia as mulheres lutam contra a forma como os homens conduzem o poder. Com estas obras é fácil perceber como a “guerra dos sexos” é antiga e complicada, mas, acima de tudo, um “prato cheio” para o cómico.

Com o tempo a sátira política perdeu *status* e as intrigas amorosas, construídas com a ajuda dos astutos escravos, ganharam espaço e passaram a povoar os temas das comédias. Esta modalidade ficou conhecida na antiguidade por Comédia “média” e “nova”.

Este novo formato deu prioridade aos dissabores das paixões desencontradas que são fonte directa das posteriores comédias de costumes, tão conhecidas nos dias de hoje e que sempre acabam com um final feliz.

Menandro é o autor de mais expressão desse período, séc. IV a.C. Pela detalhada apresentação das motivações dos seus personagens é considerado, por alguns estudiosos, como o “Pai da Comédia”. Ao impor o estilo menandrino de fazer humor, o autor não imaginava, certamente, que estava a plantar uma semente para toda a história

da comédia. Os enganos e os equívocos que envolviam os amantes eram os focos principais do poeta, que também ridicularizou a hipocrisia, como faria mais tarde a comédia moderna.

Ainda sobre a comédia antiga, mas agora em Roma, e já no séc. III a.C. merecem destaque os autores Plauto e Terêncio.

A comédia de Plauto, herdeira clara em vários aspectos do estilo menandrino, era, ao contrário da inclinação do autor grego, mais rude e grosseira. Bem de acordo com os hábitos dos militares romanos que o ex-soldado Plauto teria tido a oportunidade de conhecer muito bem nos acampamentos de guerra. A sua produção foi abrangente e diversificada e fez troça dos militares aos aristocratas, o que colaborou para tornar o autor muito popular.

Vários dos seus temas foram revisitados por Shakespeare e Molière. Foi assim com a *Comédia dos erros* (*The comedy of errors*, 1591) do inglês, baseada na obra *Os dois Menecmos*, e com a peça *O Avaro* (*L'avare*, 1668), do francês, inspirada na comédia *Aululária*. Nos tempos de hoje ainda é comum encontrarmos autores que dialogam nas suas comédias com a obra do autor romano.

É o caso do consagrado e popular comediógrafo brasileiro Ariano Suassuna¹¹. O seu texto *O Santo e a Porca* também relata a história de um velho rico e sovina, que esconde todo o dinheiro numa porca de barro e não poupa os seus parentes às dificuldades oriundas da pobreza.

Plauto deixou um rico legado de personagens cómicos. Alcoviteiros, hábeis escravos, soldados ridículos, velhos libidinosos, cortesãs e parasitas são alguns dos vários tipos que encontramos no plantel deste autor que primava pela agilidade da trama pela dos diálogos. Considero pertinente lembrar o seu personagem Mastiga-Pão, da comédia *Soldado fanfarrão*, uma das suas obras mais conhecidas, que, pelas suas características, pode ser considerado um parente distante do Sancho Pança de Cervantes.

Aqui, gostaria de abrir um parêntesis e, tendo passado pela experiência de encenar a comédia *Os dois Menecmos*, em 1991¹², fazer coro aos elogios que vários

¹¹ Autor teatral nordestino de forte tendência cômica. Conhecido pela sua pesquisa em torno da literatura de cordel, Suassuna foi o fundador, em 1970, do Movimento Armorial, que, agrupando várias artes, pretendia valorizar a cultura popular. Sua principal obra, traduzida para vários idiomas, é o *Auto da Compadecida* escrita em 1955 e representada em Portugal, em récita de gala no teatro Tivoli, em 1959. Ver em www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm.

¹² Espectáculo realizado no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro) com os alunos formandos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

estudiosos conferem a Plauto em função do encadeamento das suas comédias e da vivacidade dos seus personagens.

Outro romano, autor de comédias importantes neste período antigo, mais exactamente do séc. II a.C., que merece ser citado é Terêncio. Mais próximo da aristocracia romana do que do povo, apesar da sua origem como escravo, Terêncio, que era fenício, certamente seria, nos dias de hoje, acusado de plagiador, tamanha era a sua tentativa de se aproximar do estilo de Menandro. Entretanto essa admiração nunca foi omitida; ao contrário, o jovem actor romano, bem formado, sempre fez questão de afirmar a qualidade que encontrava na obra do autor grego. A sua obra mais expressiva é a comédia *Fórnio*, na qual a personagem do escravo é a base para a estrutura do servo de Molière na peça *As Artimanhas de Scapino* (*Les Fourberies de Scapin*, 1677).

Após a morte de Terêncio nenhum outro autor sobressaiu e, com a queda do império romano, parte da herança dramática desaparece.

Restaram, na marginalidade, os actores de rua – jograis e pantomimos – que, organizados profissionalmente no período romano, foram figuras ímpares na tradição cômica. Estes corajosos actores de múltiplas habilidades tiveram a árdua tarefa de vencer as trevas de um cristianismo castrador, não muito amigo do riso, e manter viva a chama do cómico durante a Idade Média.

Se a literatura dramática viu travado o seu desenvolvimento nos primeiros séculos depois de Cristo, o mesmo não aconteceu com o cómico ligado às camadas mais baixas da sociedade. O bobo e o bufão conquistaram certo grau de liberdade para as suas extravagâncias. Também a acção dos saltimbancos e menestréis encontra eco no seio do povo humilde, iletrado, e acaba por servir como uma válvula de escape para a situação de penúria em que viviam. O riso se estava longe de ser a salvação, foi, pelo menos, um alívio passageiro.

Condenada com veemência pela igreja, a comédia encontrava sempre um atalho para se fazer viva e actuante. E tinham razão em temer a força transformadora do cómico. Através do riso ridiculariza-se o injusto, o perverso, o ganancioso, o hipócrita, o falso moralista e tantos outros comportamentos que poderiam colocar à prova a autoridade eclesiástica.

A relação do teatro com o universo cristão floresceu através dos portais que se abriram quando a igreja viu na arte da representação uma óptima ferramenta de instrução. Mas junto do teatro viria também o cómico e os seus perigos. Na primeira fase da Idade Média o próprio Carnaval, com as suas figuras grotescas, era tolerado, até

porque esta festa celebrava uma despedida da carne (*carne vale*) para o início da Quaresma. Mas aos poucos o espírito da zombaria e a força subversiva do cómico com o seu riso afiado contaminaram as manifestações religiosas. Logo o humor chegou aos altares e os religiosos foram obrigados a proibir as dramatizações durante os rituais litúrgicos. Nas ruas as procissões sagradas eram defendidas com rigor do escárnio popular e, já no século XVI, algumas cidades foram impedidas de realizar os conhecidos Mistérios.

Sobre o espírito carnavalesco medieval que ameaçava a ordem religiosa vigente com o seu riso crítico ao mostrar o mundo ao contrário é importante fazer referência ao estudo de Mikhail Bakhtin¹³. A sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais* é leitura obrigatória para quem pretende aprofundar o tema.

Mas gostaria agora de voltar à figura do actor medieval. Não ao cidadão comum que participava da festa popular, mas sim àquele que já tinha uma posição profissional e que fazia da sua habilidade cômica o seu ganha-pão. Por toda a Europa medieval é possível encontrar esse jogral.

É certo que o desempenho deste actor medieval com a sua intensa gestualidade, que complementava a palavra, a sua comunicação directa e assumida com o público, a sua liberdade para improvisar, o seu humor, por vezes grosseiro, mas sempre simples, sarcástico e provocador, a sua musicalidade, o vigor da sua actuação, e, finalmente, a sua irradiante imagem, foi, e ainda é, modelo para importantes autores e actores. Shakespeare, no passado, e o Premio Nobel Dario Fo, na actualidade, são os seus herdeiros mais expressivos. Percebo que, em grande parte, as características da interpretação dos actores do Chapitô, também convergem, conscientes ou não, para este modelo.

As histórias paradoxais que os jograis medievais contavam unindo grotescamente o verdadeiro e o falso, retorcendo a realidade, somado ao trabalho do actor que assumia sozinho vários personagens, corresponde em muitos aspectos às opções desta companhia portuguesa. Assim como no repertório medieval, encontramos também no histórico da Companhia Chapitô versões paródicas e absurdas sobre os temas bíblicos e os clássicos.

¹³ Teórico russo, nascido em 1895, que apenas nos anos 70 do séc. XX começou a ganhar evidência no ocidente com a sua proposta sobre a categoria do carnavalesco como um dos eixos da cultura popular e com o seu estudo aprofundado sobre a obra de Dostoiévski.

É interessante observar como a figura cômica do espectáculo teatral, notadamente aquela que descende deste modelo medieval, é a responsável por revelar o jogo criativo da cena e a estrutura do teatro dentro do teatro. Este mecanismo seria muito explorado pelos autores como efeito cômico nos autos sacramentais do final da Idade Média, inclusive por Gil Vicente, que através das suas farsas fez desfilar com graça e perspicácia, diante de nobres e plebeus, uma grande variedade de tipos sociais.

O teatro dentro do teatro também foi uma característica marcante para o chamado Século de Ouro espanhol. Neste período é importante destacar autores como Lope de Vega com as suas engenhosas comédias ligeiras de capa e espada, e os seus *graciosos*¹⁴. Mais uma vez é o popular, o humor do povo, que assume a responsabilidade de fazerem rir os nobres. Como já vimos, é neste contexto que está inserida a obra de Cervantes.

Mais ao norte da Europa, na obra de Shakespeare, é possível identificar um diferencial interessante em relação à fronteira entre o trágico e o cômico. Toda a sua produção dramática, inclusive as tragédias, está fortemente impregnada de uma componente cômica. Os limites, que separam as comédias das tragédias e dos dramas históricos, não são de um rigor empobrecedor, como também não há barreiras rígidas que impeçam o convívio de cenas divertidas e infelizes, personagens trágicas e cômicas.

A comédia de Shakespeare é exuberante, entre outros factores, em função da articulação com o sério e da diversificação das suas fontes. Ele uniu o popular ao erudito, o antigo ao medieval, e acabou por criar um estilo único.

Apesar de muitos personagens cômicos masculinos de destaque, como Falstaff encontrado na peça histórica *Henrique IV*, que exemplifica a liberdade com que o autor transitou entre os géneros, Shakespeare, assim como Aristófanes, também concedeu destaque para as suas personagens femininas. Como não lembrar de Catarina, a endiabrada *Cat*, a bela moça de génio violento da sua peça *A Megera domada*, também referida como *O amansar da fera* (*The Taming of the Shrew*, 1597), uma das personagens femininas mais espirituosas das suas comédias.

O cômico em Shakespeare é tão complexo que podemos ver até os seus heróis trágicos serem capazes de fazer o espectador rir. Um óptimo exemplo é o humor cínico e sarcástico presente nas palavras de Hamlet, por ocasião da chegada da companhia de

¹⁴ Personagens malandros, cômicos, típicos da dramaturgia espanhola desse período.

teatro para a apresentação no castelo (cena II - acto III), quando ironiza o público e critica o trabalho dos actores.

Ben Jonson, contemporâneo de Shakespeare, conseguiu afirmar o seu estilo como comediógrafo. *Volpone*, escrita em 1605, e concebida na prisão, conforme acreditam alguns estudiosos, é uma sátira do autor à ganância do homem. Esta obra, muito bem estruturada, será sempre lembrada quando o assunto for a comédia.

Relativamente à emblemática *Commedia dell'Arte*, podemos afirmar que, assim como os mimos medievais, esta modalidade cômica é outro modelo de muita importância para a análise do trabalho dos actores da companhia do Chapitô.

Este tipo de comédia alcançou o clímax da sua popularidade na Europa no século XVII. A sua prática exerceu no passado uma fortíssima influência em alguns autores, notadamente Molière, como verei a seguir, e em importantes encenadores do século XX, como Meyerhold. Estes últimos basearam parte das suas pesquisas sobre a preparação do actor no conjunto da técnica corporal utilizada pelos comediantes italianos.

Coube também aos actores da *Commedia dell'Arte* a formação e a profissionalização das primeiras companhias de teatro. Os seus integrantes destacavam-se pelas exímias habilidades técnicas que demonstravam. Em geral, os actores das *trupes* eram acrobatas, cantores, músicos e ainda gestores. Basta um olhar um pouco mais aprofundado e, rapidamente, é possível observar que estes cómicos itinerantes foram os sucessores da tradição popular antiga e medieval que, nesse período, se organizavam principalmente em grupo.

Por trás das máscaras que foram convencionadas os diversos personagens tipos, Arlequim, Esganarelo, Briguela, Doutor, Capitão, entre outros, e que se confundiam com os próprios actores pela “especialização” destes nessas personagens, é possível verificar a herança do potencial virtuosista do jogral medieval, da festa carnavalesca e do mímico romano da antiguidade.

O improviso é outro aspecto fundamental do processo de trabalho dos actores da *Commedia dell'Arte* que, como sabemos hoje, estava muito mais ligado ao processo do que ao resultado final do espectáculo, e tinha um carácter bem diferente do improviso espontâneo e dispersivo muito praticado actualmente nos laboratórios de algumas práticas teatrais. Detentores de extremas habilidades, que muitas vezes eram transmitidas de pai para filho, os actores treinavam, seria possível dizer, improvisavam,

com imenso rigor sobre determinadas engrenagens (*lazzi*) para depois construírem um roteiro final, os *canovàcci*.

Mais um factor relevante da *Commedia dell'Arte*, e mais uma vez em sintonia com o Chapitô, é a prioridade do gesto e das posturas em relação à palavra e, conseqüentemente, a superação da barreira da língua. As trupes italianas cruzavam grande parte da Europa e o não entendimento da língua não parece ter sido um obstáculo. Na França, por exemplo, a penetração e a popularidade da *Commedia dell'Arte* foi tão intensa que a sua prática deixou marcas inapagáveis. Quem não fica encantado com o Pierrot?

Ao falar da França e da *Commedia dell'Arte*, inevitavelmente, sou levado a debruçar-me sobre a personalidade europeia mais destacada da comédia, Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido por Molière.

Homem de teatro em todos os sentidos, o actor, dramaturgo e empresário francês é, por sua inteligência e irreverência, um marco na história do teatro cómico. Estreou para a corte em 1658, no *Louvre*, na presença do Rei Luís XIV. A sua aproximação à nobreza forneceu-lhe uma capacidade de satirizar a sociedade aristocrática sem paralelo na dramaturgia. Mas como se não bastasse esse olhar refinado, o autor que aproximou a França da *Commedia dell'Arte*, era também um mestre, com as suas farsas, em falar ao povo humilde. Soube, como poucos, aproximar a alta comédia do cómico popular. As suas personagens aliam a força do gesto à ironia das palavras.

Instruído e bem formado, Molière soube aproveitar as várias ideias dos seus antecessores mais prodigiosos para elaborar as suas implacáveis críticas à sociedade da sua época. Uma vez que caiu nas graças do rei, que parecia gostar de rir dos descontentamentos dos outros, Molière pôde ficar menos preocupado com a censura. Mas não tanto a ponto de criar a peça *Tartufo*, uma obra que parodiava a hipocrisia e a desonestidade de um religioso, e que, por ordens reais, ficou proibida ao público francês por cinco anos.

Molière fez – e faz até hoje – desfilar pelos palcos, uma legião de vícios. Do avarento ao burguês ridículo, homens ou mulheres, ninguém escapou ileso da sua refinada pena. É, principalmente, sobre as comédias de costumes de Molière que Bergson fundamenta o seu ensaio sobre o riso.

Com o nascimento de Molière, seis anos após a morte de Shakespeare, o teatro ficou pouco tempo desfalcado de um génio dos palcos. Se Shakespeare dominava os

versos como ninguém, Molière sabia expor e ridicularizar os defeitos do homem na mesma medida.

Na pele de Argan, o hipocondríaco da sua última peça, *O doente imaginário* (*Le Malade Imaginaire*), Molière, em 1673, disse adeus para sempre, como actor, ao teatro¹⁵. Negado o direito de um enterro religioso, que só aconteceu dias depois da sua morte, graças à intervenção do rei, Molière, sem dúvida, se pudesse, far-nos-ia rir sem piedade da sua própria despedida.

Shakespeare e Molière, de modos diferentes, mas com brilho semelhante, marcaram a escrita da comédia¹⁶. Não cabendo aqui referir a “história da comédia”, destacaria, contudo, um pela correspondência que há entre a proposta do seu teatro e o trabalho da companhia. Estou a falar de Dario Fo.

Este comediante italiano, actualmente com 82 anos, é o autor vivo mais encenado no mundo. A sua pesquisa, como actor e dramaturgo, sobre o cómico popular é uma referência no teatro.

Dario Fo baseou a sua metodologia na tradição da *Commedia dell'Arte* e nas estruturas dos contadores itinerantes do período medieval. Os seus espectáculos reúnem, em igual medida, a oralidade e o gesto. Dario Fo foi o principal impulsionador do uso do *grammelot*, uma linguagem oral sem sentido baseada na mistura de fonemas modernos e dialectos em desuso na Itália. É um grande estudioso das técnicas de improviso e da comunicação directa com o público.

A sua principal obra é a peça *Mistero Buffo*¹⁷, escrita em 1969, e que satiriza a igreja. Famoso pelos seus monólogos, o actor Dario Fo é o mais aprimorado modelo do contador contemporâneo. Rompe tanto com o tradicional papel do público como também com as convenções modernas da representação e o seu principal objectivo é conversar com a plateia. Em função dessas opções, os seus espectáculos sofrem mudanças a cada noite. A cena é que determinará o texto final da peça e o actor deve estar sempre aberto para as transformações necessárias.

¹⁵ Molière faleceu nos braços de uma irmã de caridade logo após uma das apresentações do espectáculo *O doente imaginário*, no qual interpretava o personagem Argan, enquanto dois padres se recusavam a ministrar-lhe a extrema-unção por ser um actor.

¹⁶ Seria injusto não fazer uma referência ao autor veneziano Carlo Goldoni (1707-1793) responsável, em grande parte, pela reforma da *Commedia dell'Arte* italiana que, gradualmente, eliminou as máscaras e aprimorou os argumentos com textos inteiramente dialogados.

¹⁷ O título é uma referência ao poema dramático *Mistério-Bufo: representação heróica, épica e satírica de nossa época*, do autor russo Vladimir Maiakovski (1893-1930) encenado pela primeira vez em homenagem ao primeiro ano de aniversário da revolução russa, em 1918, pelo director de teatro Vsévolod Meyerhold.

Entretanto, não poderia concluir esse breve levantamento sem fazer alusão aos recentes espectáculos de *stand-up comedy* que são elaborados a partir da empatia de um humorista que apenas com uma cadeira e um microfone, e sem construir uma personagem, diverte o público com as suas piadas e os seus casos.

Espero com este breve mapeamento conseguir relacionar com mais precisão o espectáculo *D. Quixote* com o universo da comédia e perceber mais nitidamente as suas fontes.

Relativamente aos mecanismos do cómico, Henri Bergson indica três factores como pré-requisito para a produção do riso: o aspecto humano que deve envolver o objecto ou o facto risível, a cumplicidade que evidencia a função social do riso e, por último, a insensibilidade que impede a emoção e assegura o pleno efeito cómico.

Sobre o aspecto da emoção concordo com Cleise Furtado¹⁸ que em seu artigo *O Cómico e o mito da insensibilidade* afirma:

Aquilo que Bergson denomina “a emoção” abrange, pois, apenas os afectos recomendados pela catarse aristotélica – piedade e terror; é daí que parte sua teoria, definindo pelo avesso a face negativa do efeito cómico, na figura desse espectador “insensível” – pois não leva em conta as emoções suscitadas pela comédia, mas sim as que ela deve evitar (MENDES 2002: 150)

Ultrapassadas as condições para a produção do cómico, vejamos o que caracteriza estes sistemas, ou melhor, os mecanismos que superam os limites dos factos naturais da vida, parecem ganhar autonomia, e passam a conviver com o personagem independentemente da sua vontade. Nesse contexto Bergson aponta com muita precisão a existência do automatismo na produção do riso, característica que, inclusive, fundamenta o termo mecanismo. Esse automatismo é fruto da rigidez, da ausência da manifestação das forças de tensão e elasticidade, manifestação essa que permitiria em último grau a adaptação da personagem à adversidade da situação negativa em que se encontra.

Um homem, que ia a correr na rua, tropeça e cai: os transeuntes riem-se. Não se ririam, penso eu, se pudessem supor que o homem tivera a fantasia de se sentar no chão. Riem-se em virtude do facto de ele se ter sentado involuntariamente. Portanto não é a sua brusca mudança de atitude que faz rir, mas o que há de involuntário nessa mudança, o seu modo desajeitado. Talvez houvesse uma pedra no caminho. O homem deveria ter mudado de passo ou contornar o obstáculo. Mas por falta de agilidade, por distração ou obstinação

¹⁸ Autora teatral, professora e investigadora do programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia que concentra a sua pesquisa na produção da comicidade.

do corpo, por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida, os músculos continuaram a realizar o mesmo movimento quando as circunstâncias pediam coisa diferente. Foi por isso que o homem caiu, e é disso que os transeuntes riem. (BERGSON 1991: 17-18)

Das considerações sobre este automatismo Bergson enuncia uma lei sobre o riso:

As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exacta que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica. (*Ibidem* 1991: 29)

Sobre o cómico de carácter que Bergson analisa no terceiro capítulo do ensaio não vou me estender, pois entendo que, apesar de altamente propício para o entendimento da distracção sistemática do personagem D. Quixote, que, inclusive, o filósofo considera ser “o que de mais cómico no mundo se pode imaginar”, esta modalidade não se associa intensamente aos procedimentos cómicos utilizados no espectáculo do Chapatô, uma vez que a proposta cénica explora mais o cómico dos gestos.

Estabelecida, a partir das ideias de Bergson, essa relação simbiótica entre o mecânico e o vivo, na qual o erro e a distracção estão na origem do facto cómico, indicarei, além dos princípios evocados pelo filósofo, um conjunto de desdobramentos que, na minha opinião, servem como jogos cómicos e que são favoráveis ao riso¹⁹.

- O jogo da repetição: uma acção que se sucede consecutivamente dentro de um período de expectativa. Muito comum nas comédias este mecanismo pode ser verificado num movimento corporal que, de tempo em tempo, o personagem realiza, ou mesmo uma expressão verbal utilizada repetidamente.
- O jogo do ininterrupto: uma escala mais ampla e contínua da repetição. Uma máquina que, como descontrolada, não consegue parar de trabalhar. Uma acção que parece não ter fim. Refiro dois exemplos: um personagem ferido que nunca chega à morte, que parece sempre

¹⁹ Aplicando estes jogos já tive a oportunidade de ministrar oficinas práticas para actores entre 2000 e 2005 na disciplina Estudos Cénicos no Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro. A sua utilização pareceu-me muito proveitosa e didáctica para a percepção do cómico.

ressuscitar para dizer mais alguma coisa²⁰; uma carruagem descontrolada, que parece que não parará nunca, faz os seus tripulantes serem jogados para todos os lados²¹.

- O jogo da semelhança: quando estamos diante de duas pessoas iguais a natureza parece tomar ares de uma linha de produção. As confusões geradas pela presença de gémeos sempre foram muito exploradas nas comédias. Também o mecanismo do espelho é um velho instrumento do cómico. Personagens que vestem a mesma roupa ou que usam os mesmos trejeitos corporais são óptimas ferramentas para o cómico.
- O jogo das operações: a percepção matemática da situação evidencia o mecanismo. Quando estamos diante de objectos que se transformam em função das operações matemáticas temos uma possibilidade do riso. Um bêbado que vê a imagem duplicada, a velha distribuição do dinheiro (1 para você, 2 para mim), o nascimento não de 1 mas de 3, 4, 5 e até 6 filhos, são cenas que podem gerar o riso. Como exemplo cito uma cena²² em que duas actrizes que dividiam o mesmo papel contracenavam em simultâneo com outro personagem. Este último alternava as falas de uma para a outra enquanto elas comentavam entre si as reacções.
- O jogo da animação: a ideia de tornar humano um objecto. Dar vida às coisas e tratá-las como seres vivos. Os moinhos que viram gigantes na imaginação de Quixote, ou um poste que vira um homem na visão embriagada de Vasco Santana, no filme *O Pátio das Cantigas*, são óptimos exemplos deste mecanismo. Queria ainda acrescentar como exemplo a utilização de duas peças de roupas íntimas, masculina e

²⁰ Cf. A cena da morte do personagem Mercúcio, interpretado pelo actor Rodolfo Vaz, no espectáculo *Romeu e Julieta* realizado pelo grupo de teatro Galpão. A peça foi encenada em Portugal, em 1995, no Centro Cultural de Belém. Informação disponível em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

²¹ Cena do espectáculo *Drakúla* da Companhia do Chapitô, encenado em Lisboa, em 2008, onde os três actores se dirigem ao castelo do conde. Informação do espectáculo disponível em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

²² Cena do espectáculo *Quase Amores*, encenado no Teatro do Centro Cultural Franciscano, em 2006. Informação do espectáculo disponível em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

feminina, que manipuladas pelos actores representavam, respectivamente, o homem e a mulher durante um acto sexual.²³

- O jogo da desproporção: os objectos que possuem uma dimensão exagerada, para mais ou para menos, ou os factos que são contados com uma grandeza fantasiosa são rapidamente conduzidos para o cómico.
- O jogo da oposição (contraste): O personagem alto que veste trajes curtos, o carro pequeno que transporta o personagem alto ou um número enorme de passageiros, a velha dupla do Bucha e Estica são alguns dos inúmeros exemplos deste mecanismo muito usual no cómico. O eterno duelo entre o masculino e feminino também pode ser visto como o riso provocado pelos opostos. De certa forma a oposição é um confronto das proporções diferentes.
- O jogo da inversão: as consequências do acto praticado acabam por vitimar o causador e não provocar nada naquele que se esperava atingir com a acção. Muito comum nos desenhos animados, este é o clássico mecanismo do personagem papa-léguas e dos seus dissabores. Muitos são os casos cómicos que nascem da alegria de vermos os personagens malvados sofrerem o que pretendiam causar aos outros.
- O jogo da interferência: este mecanismo de variação infinita é percebido quando um determinado facto de uma série de acontecimentos interfere noutra série independente e é equivocadamente interpretado, acabando por acarretar uma grande confusão. São os tradicionais quiproquós das comédias leves em que o equívoco dos personagens revela a coincidência das séries independentes. A tradicional história do servo que dá o recado para o destinatário errado ou as palavras escutadas pelo enamorado e mal interpretadas que sempre acabam em problemas. Disso mesmo nos fala Bergson também a propósito do riso

²³ Cena do espectáculo *Um pelo Outro*, encenado no Teatro Trindade, em Lisboa, em Outubro de 2002. Informação do espectáculo disponível em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

E o quiproqué é, com efeito, uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível, aquele que os actores lhe atribuem, e outro real, aquele que o público lhe confere. Apercebemo-nos do sentido real da situação, porque houve o cuidado de nos mostrar todas as suas faces; mas os actores só conhecem, cada um deles, uma delas: daí o seu engano, daí o juízo falso que formam sobre o que se passa à sua volta bem como sobre o que eles próprios fazem. (Ibidem 1991: 66)

- Jogo da associação: muito explorado nas cenas corporais que exploram uma associação com o som. Simultaneamente ao gesto, o espectador escuta um som e imputa a um determinado movimento a produção sonora. Este é um dos princípios recorrentes do humor no cinema mudo no qual a trilha sonora e a sincronia com a cena eram de grande importância.
- Jogo da falsa facilidade: tarefas que aparentemente seriam realizadas com tranquilidade, aos poucos, vão-se transformando num grande desafio e exigem do personagem um esforço e uma superação que torna cómica a situação. A história do pequenino cão aparentemente dócil (apenas para o seu dono) que, quando está sob a guarda de um estranho, revela ser uma verdadeira fera, ou o clássico desafio de abrir uma tampa de um pequeno pote.
- Jogo da ocultação: o clássico personagem escondido no armário ou debaixo da mesa poderá, de acordo com a proposta, safar-se ou, talvez, tomar conhecimento das falcatrúas de alguns personagens.²⁴ O esconder para depois revelar é sempre uma possibilidade do riso em função da surpresa causada.
- Jogo da simulação: a cena na qual um personagem finge ser outro. Geralmente o uso de um disfarce perfeito ou, ao contrário, um disfarce evidentemente absurdo, pode gerar grande efeito cómico. Num tom diferente a simulação é também o mecanismo explorado quando o personagem finge não saber ou não estar interessado em determinado

²⁴ Cena do espectáculo *Tartufo* encenado pela Companhia Comuna, em Lisboa, em 2007. Informação do espectáculo disponível em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

facto. Ou quando, surpreendido na situação indevida, o personagem finge estar naquele lugar, e naquele momento, por motivos nada convencionais e claramente risíveis.

Estas práticas listadas acima podem, possivelmente, provocar o riso mas é importante ficar claro que são apenas mecanismos e que dependem de um contexto mais amplo para efectivamente serem cómicos. Nenhum deles, por si só, é uma situação que indubitavelmente despertará o riso e é bem provável que haja um entrelaçamento entre mais de um mecanismo. A sua aplicação é adequada tanto para as cenas com falas, como para as propostas exclusivamente corporais. Os vários jogos são combináveis com os elementos que caracterizam os movimentos como, por exemplo, o leve e o pesado, o lento e o rápido.

Antes de finalizar este breve apanhado sobre o cómico quero comentar o trabalho do *clown*. O objectivo pelo qual cito o desempenho do *clown* permite-me não fazer uma distinção técnica entre este termo e o do palhaço. Nos dias de hoje é usual a correspondência das palavras. Estes personagens que dominam o universo da fantasia infantil, independente das diferenças, tornaram-se, em função das suas especificidades, uma referência no trabalho do actor cómico.

Em relação às origens da palavra *clown*, podemos dizer que provém da língua inglesa e está associada ao rústico, nomeadamente ao termo camponês *clod*. Por sua vez a palavra palhaço tem origem no termo italiano *paglia*, que significa palha e que era o material usado no revestimento de colchões. As primeiras roupas vestidas pelos palhaços eram feitas de um tecido grosso e listrado que também era usado nos colchões. Uma vez que eram mais engrossadas em algumas partes do corpo a roupa deixava o palhaço mais avolumado, protegido das quedas, e daí a semelhança com um colchão²⁵.

Adornado ou não com a singela máscara do nariz arredondado vermelho, a verdade é que toda a pesquisa mais aprofundada sobre a técnica de actuação cómica estabelece, em algum grau, um cruzamento com a arte clownesca, principalmente as manifestações mais populares.

²⁵ V. Roberto Ruiz. *Hoje tem espectáculo? As origens do circo no Brasil*. INACEN, MINC, Rio de Janeiro, 1987

O ofício do *clown* é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao do jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes *clowns* são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos. (FO 2004: 303-304)

A técnica do *clown* exige um mergulho profundo na individualidade do actor. São comuns, nos dias de hoje, oficinas para actores que estimulam a construção do *clown* a partir do ridículo do próprio actor. Estão baseados na ideia de que cada um de nós possui um *clown* dentro de si. O actor deve compreender e superar as suas possíveis dificuldades e características menos nobres para depois tirar proveito cómico delas.

A arte do palhaço está fundamentada numa certa ingenuidade e pureza que, ao final do seu número, prevalecerão sobre a maldade. Mas o certo é que nem todo o *clown* baseia os seus números na bondade. Alguns propositadamente são os palhaços dominadores, patrões, que no jogo cómico com o seu parceiro acabam por servir de “escada” para o palhaço de boa índole. Em geral, podemos perceber nas duplas de palhaços um mais controlador e outro mais submisso.

Na linguagem comum designamos o palhaço esperto e malicioso de *clown branco* pois tradicionalmente ele usa o rosto pintado de branco. Já o palhaço emotivo e amoroso, geralmente com um ar humilde e uma atitude prestativa, é conhecido por *clown augusto*. As relações de domínio e submissão representam, em alguma medida, as características que permeiam as relações humanas. O público tem uma nítida tendência para torcer pelo sucesso do afectuoso *clown augusto* e comemorar as suas conquistas, mesmo que ele próprio não o faça com muito exagero.

Parece não existir limite para as cenas do *clown*. O seu estilo de vida, que é autónomo relativamente à nossa realidade, permite um comportamento ímpar e inesperado. As suas soluções para os problemas são sempre o inverso do esperado, e os caminhos percorridos são sempre os mais inusitados. É esta atitude independente que possibilita uma crítica aos nossos erros. A sua atmosfera de graça e irreverência faz com que aceitemos a sua zombaria assim como no passado eram aceites as chacotas do bobo da corte.

A preparação de um actor para a construção de um *clown* é muito exigente. Além do rigor corporal, existe uma dimensão humana delicada que é difícil de se conceber e de se acertar o tom. O *clown* não é uma simples máscara apoiada num virtuosismo técnico: para dar vida à máscara clownesca é necessário uma componente

humana de muita sensibilidade. O *clown* actua sob uma lógica comportamental própria que determina, em última instância, o seu perfil. Essa lógica rompe ou, pelo menos, destoa da lógica socialmente aceite.

Anos de preparação são necessários para uma composição de valor. Não é adequado imaginar um *clown* que é substituído por outro actor. Será com certeza outro *clown*, bem diferente do primeiro. Neste aspecto, assim como em muitos outros, o trabalho do *clown* é semelhante ao dos actores da *Commedia dell'Arte* que mantinham um mesmo personagem durante toda a vida.

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos descomunais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico *clown*. Trata-se de uma patética ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso convencer-se de que alguém só se torna um clown em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um clown não se improvisa. (*ibidem* 2004: 304)

Ao longo dos séculos o *clown* atravessou feiras, actuou em praças, entrou no teatro e marcou o cinema com o inesquecível personagem Charlot, de Charles Chaplin. A origem de todos é comum e reside no instinto do homem em fazer rir. E como afirmou o cineasta Federico Fellini por ocasião da filmagem do seu filme *I clowns*²⁶ (1971) para a televisão italiana – numa clara referência ao que Shakespeare dizia sobre o mundo e o teatro – o “mundo é um circo e os homens, palhaços”. (KEZICH 1992)

Segundo Luís Otávio Burnier, os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os bufões e os bobos da Idade Média; as máscaras da *Commedia dell'Arte* italiana; o palhaço circense e o *clown* possuem um mesmo objectivo: denunciar e criticar a tolice do homem e questionar as normas sociais. (BURNIER 2001)

Não foi esse o caso do espectáculo *D. Quixote* feito pelo Chapitô, mas é bem provável que a dupla Quixote e Pança já tenha sido objecto de pesquisa de alguma dupla circense.

4.3 Teatro gestual: origem e características

Para referir a origem do teatro gestual gostaria de comentar o surgimento do encenador, as características da sua função e a diminuição da importância atribuída à palavra na

²⁶ Conhecido noutras línguas como *Die clowns* (Alemanha), *Les clowns* (França) e *The clowns* (EUA).

cena ao longo do século XX. A palavra, após um longo período de reinado absoluto que se associa à primazia do texto teatral, viu a cena contemporânea acolher com simpatia a vitalidade do gesto. Na verdade, como veremos, trata-se da mudança do grau de importância e das características do trabalho do actor no processo de criação do espectáculo.

Essa transformação foi, em grande parte, desencadeada pelo surgimento do encenador que, posteriormente, viria a colaborar para formular as perguntas sobre a visualidade do espectáculo e o papel do corpo do actor. Portanto, uma nova reorganização das atribuições no processo de criação teatral baliza a forte tendência gestual do teatro de hoje: a liderança do encenador, a importância das novas técnicas do actor e a mudança na escrita dramática. Foi nesse movimento de transformações que alguns nomes, como veremos, surgem como pioneiros de um teatro que valoriza a fisicalidade do actor e se afasta das bases textocentristas (e logocêntricas, portanto).

Quando analisamos a função do encenador no teatro somos forçosamente direccionados no tempo para o século XIX, e para a primeira metade do século XX. Isto porque tanto o conceito de encenação que conhecemos hoje, como o surgimento absoluto desta função, e o seu maior embate, tiveram os seus primeiros registos, respectivamente, por volta de 1880, e nas primeiras décadas do século passado. Hoje já podemos dizer que o trabalho do encenador está incorporado no fazer teatral, e as tensões geradas pelo seu surgimento já não estão, com a mesma intensidade, na pauta do dia.

A primeira pergunta a que precisamos responder é: O que faz o encenador? Ou, pelo menos, o que se espera que ele faça? Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, indica:

[O encenador é a] pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espectáculo, escolhendo os actores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cénicas à sua disposição. (PAVIS 1999: 128)

Redondo Júnior quando cita André Veinstein, na obra *La Mise en Scène Théâtrale et sa Condition Esthétique*, escreve que, para o autor francês:

[0] encenador concebe, elabora, ou dirige a elaboração, da representação com uma independência profissional, técnica e artística suficiente para que a apresentação possa apresentar-se como obra sua. (*apud* REDONDO JÚNIOR 1958: 18)

Esta segunda definição para a função atribui ao encenador o estatuto de autor do espectáculo. Nítido deve ficar que o encenador não é aquele que necessariamente

domina e manipula as técnicas das diferentes artes que formam a cena. Podemos dizer que a sua função é criar uma obra que concentre as forças expressivas dos diferentes segmentos artísticos envolvidos, e que tal obra se apresente como autónoma, independente da “porção” que cada arte tenha produzido. O encenador é o responsável por um colectivo que faz do palco

[U]m lugar de convocações, reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas a distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando a uma criação de tipo homogéneo ou dissonante, em ruptura. A encenação, arte nova que marca o século XX, é a actividade artística que regula as transacções entre literatura dramática, actuação, pintura, escultura, arquitectura, música, dança, canto, etc. Aliás, os apelos à colaboração são cada vez mais numerosos, já que, à medida que o século avança, artes consideradas menores, como o circo, e artes novas, como o cinema, o vídeo, as novas imagens, integram-se à ciranda das artes irmãs. (PICON-VALLIN 2006: 68)

Um encenador é uma espécie de maestro, arquitecto, ou outro exercício profissional que nos remeta para um criador que elabora a sua obra sob a influência de outros criadores. Na visão de Vsevolod Meyerhold a encenação é a mais ampla especialização do mundo. Nada mais acertado uma vez que, na concepção de Meyerhold,

[O] teatro é uma arte independente, ele exige a submissão de tudo o que integra a leis teatrais únicas. Toda arte e toda técnica engajadas no teatro devem ser percebidas de um ponto de vista teatral (*ibidem* 2006: 69)

O encenador no século XX ultrapassa a função inicial de simples organizador da cena, mero mediador de um grupo de trabalho, ou mesmo, o responsável apenas pela adaptação para o palco, e ensaiador de um determinado texto teatral, de acordo com uma visão artística previamente estabelecida e determinada por terceiros. No passado, muitas das vezes, esse terceiro era o autor e também o actor principal da Companhia. Para legitimar a sua função, o encenador deverá ter uma visão pessoal sobre a obra. Sobre o texto dramático ele deverá ser capaz de atribuir um sentido específico, uma “leitura” particular. Isto é o que se esperava dele. O seu trabalho deverá ser uma “assinatura” e não apenas um “arranjo” no palco.

Antes de avançarmos para uma nova pergunta é preciso esclarecer que a história do teatro aponta para a existência de antepassados mais ou menos legítimos do

encenador, mas que é somente no século XIX que a função se torna uma disciplina e uma arte em si (PAVIS 1999: 128).

Interessa-nos avaliar o encenador, quando a sua obra já tomou “consciência de si própria” (VEINSTEIN *apud* REDONDO JÚNIOR 1958: 23), e já é possível entendê-la, como define Copeau, como:

Desenho de uma acção dramática. É o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalidade do espectáculo cénico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e invisível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações, em cuja ausência o drama, mesmo que interpretado por excelentes actores, perde a melhor parte de sua expressão (...) (*apud* PAVIS 1999: 123)

Passamos agora para uma segunda questão: por que razões a função do encenador ascendeu a uma categoria de disciplina, de uma arte em si? Encontramos os motivos desta ascensão em alguns factores. Primeiro, podemos citar as mudanças sofridas pela técnica da produção teatral, que acabaram por impulsionar novas ferramentas artísticas. Depois encontramos o alargamento das fronteiras geográficas para as digressões do espectáculo, o que resultou numa pesquisa mais intensa e, em especial, num intercâmbio saudável para o questionamento, desenvolvimento e superação dos processos artísticos antes vistos como inabaláveis. E, em terceiro, podemos citar as transformações ocorridas na escrita dramática que acabam por exigir uma figura que convencionasse uma leitura teatral para o público.

No campo do desenvolvimento tecnológico, de ordem global, vimos o advento da iluminação eléctrica. Esta descoberta foi a peça chave nas imediatas transformações ocorridas na cena no final do século XIX. O palco “explode” de uma vez por todas, e cada espaço e detalhe da cena são descobertos, e mais, podem e devem ser explorados. Este factor gera mudanças cruciais de ordem estética, e, na área da cenografia, contribui para uma transformação sem volta, o fim dos cenários pintados em painéis, e o início da “teatralidade do real”. (ROUBINE 1982: 29)

Estas questões somadas à necessidade de intervenção de um agente formador dos novos princípios da interpretação naturalista, e somadas também à mudança da exigência do público de teatro, uma vez que, na segunda metade do século XIX, este se distribui de acordo com o género dos espectáculos que lhe são oferecidos, criam um

campo fértil e seguro para o surgimento do encenador moderno, aquele que se responsabilizará pelo trabalho do actor e pelo espaço cénico.

Coube a André Antoine com o trabalho realizado à frente do *Théâtre Libre* (1887), em Paris, o título de primeiro encenador moderno do teatro. Parece-nos que esta afirmação é unânime na história uma vez que não encontramos nos estudos opinião contrária. Sobre essa indicação Jean-Jacques Roubine escreve:

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo facto do nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espectáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar as suas concepções, a teorizar a arte da encenação. Ora, nos dias de hoje esta é provavelmente a pedra de toque que permite distinguir o encenador ou director do régisseur, por mais competente que seja: reconhecemos o encenador pelo facto que a sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o actor. (ROUBINE 1982: 25)

Antes do teatro moderno ninguém externo à cena definiu os seus caminhos. Agora uma figura “de fora” comanda os trabalhos. Mas como toda a conquista de poder é passível de contestação, vamos aos conflitos. Duas funções podem ser entendidas como as mais sensíveis ao surgimento do encenador: o Autor e o Actor. Para melhor percebermos este momento de tensão precisamos, em breves palavras, de contextualizar este período artístico, no qual prevalecem duas correntes teatrais. O naturalismo que pretende alcançar a representação figurativa perfeita do real, e o simbolismo que procura a materialização do irreal e do sonho. Em alguns aspectos podemos afirmar que essa tensão é fortemente impulsionadora do teatro gestual.

O encenador, quando surge, está circundado por esses dois movimentos que travam um constante debate. Para o naturalismo, é necessária uma interpretação autêntica, verdadeira e orgânica. Esse intérprete visado pelo naturalismo não actua com base em chavões e estereótipos, não busca a ribalta para dar vazão ao seu espírito narcísico e vaidoso, mas, ao contrário, ocupa a totalidade do palco, e compreende que, antes da sua figura de vedeta, o espectador deve travar contacto com o seu personagem.

Das pesquisas em busca dessa nova técnica de actuar, e aqui se incluem as questões gestuais, surgem as mais importantes linhas de pensamento sobre o trabalho do

actor e a sua formação. Podemos afirmar que o surgimento do encenador abre espaço para a reformulação da arte do actor e a valorização do espírito de conjunto do elenco. Surgem neste período elencos permanentes, importantes companhias, que mantêm uma rigorosa preparação técnica liderada pelo seu encenador. De uma vez por todas não haverá mais espaço para os actores “impulsivos” e desinformados tecnicamente, assim como também não será mais o “Monstro Sagrado” que determinará o sentido do espectáculo. Esse génio do palco não será senão o seu próprio encenador, o único capaz de entender a sua metamorfose.

Vale a pena destacar que o actor sofre da acção do poder do encenador em diferentes direcções quando se trata da sua interpretação. Uns não lhe perdoam o mimetismo. Entre esses sobressai o encenador inglês Gordon Craig, criador do conceito da “supermarioneta” e defensor da supremacia do encenador sobre o actor, que escreve:

Hoje em dia, o actor que personifica um personagem parece avisar o público:
“Olhem para mim! Vou ser fulano, vou fazer tais e tais coisas.” E a seguir ele se põe a imitar o mais exactamente possível aquilo que ele anunciara que iria indicar. Suponhamos que ele seja Romeu. Ele explica à plateia que está enamorado, e o mostra... beijando Julieta. (*ibidem* 1982: 60)

Sobre a importância do movimento G. Craig chega a afirmar no seu ensaio “O teatro do futuro”, de 1907:

Há uma coisa de que o homem não aprendeu ainda a tornar-se senhor (...) uma coisa que espera a vinda de homens aptos, pronta a elevar-se com eles acima do mundo terrestre: e não é senão o movimento. (*Apud* PICON-VALLIN 2006: 26)

Não poderíamos deixar de citar, em oposição à interpretação naturalista, o trabalho que Meyerhold, ex-actor de Stanislavski, desenvolve com a sua companhia e que muito aponta para o teatro gestual. O encenador, considerado também um grande professor, coloca o actor como foco primordial da sua pesquisa. Ele busca uma técnica, baptizada de Biomecânica, centrada nas possibilidades corporais e vocais, para chegar ao actor malabarista. Aleksei Levinski, encenador soviético contemporâneo com formação na biomecânica através do treinamento com o actor Nicolai Kustov, antigo actor de Meyerhold, diz:

O movimento biomecânico é um movimento cultural, ao contrário do movimento espontâneo, emocional. A biomecânica é racional, o essencial dela

é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço. (...) O objetivo destes exercícios: movimentar-se com o máximo de economia, de laconismo. Os exercícios ensinam uma abordagem formal do movimento no palco. E ainda o culto ao desenho. O desenho se torna um valor em si e um dos recursos cênicos fundamentais. (...) É o movimento de um teatro no qual quem age não é o personagem, mas o ator que o representa. (*ibidem* 2006: 53)

O trabalho corporal proposto por Meyerhold foi directamente influenciado pelo teatro japonês, pela *Commedia dell'Arte* e pelo circo. Ele está nitidamente à procura de uma teatralidade em torno do próprio actor. Rejeita o actor imitador que se perde e se anula diante da personagem, e afirma que o elemento dramático em cena é, antes de tudo, a acção, a “tensão da luta”, e não as palavras que na boca dos actores são os “harmónicos da acção”.

Mesmo se tirarmos do teatro a palavra, os figurinos, a ribalta, as coxias, o edifício teatral enfim, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continuará sendo o teatro. O espectador entende os pensamentos e as motivações do ator através dos movimentos dele, seus gestos e suas mímicas. (*ibidem* 2006: 54)

A partir do surgimento do encenador podemos dizer que o actor deixou de estar solitário nos processos de construção dos seus personagens: ao seu lado caminhava um parceiro fundamental neste processo. Esse parceiro algumas vezes pode ter sido até uma figura autoritária, mas noutras um grande provocador, que, com habilidade psicológica e clareza de objectivos, conduziu o actor, num processo colectivo ao encontro do seu personagem, que estava, agora, ajustado e comprometido com uma concepção de espectáculo.

O segundo embate de forças que o encenador travou foi com o autor. Herdeiro de uma tradição secular que o via como o principal responsável da cena, o autor do texto vê no autor do espectáculo uma grande ameaça. Certo é que após o advento do encenador o teatro gradualmente estabeleceu a distinção entre literatura dramática e espectáculo. Letra e cena são percebidas como partes separadas, e será amplamente debatido a que parte o teatro deverá prestar obediência. O futuro estava traçado: o reinado do autor seria questionado e a hierarquia no teatro sofreria mudanças. Perde a palavra, ganha o gesto.

É justo ressaltar que as primeiras intervenções do encenador moderno não ocorreram em direcção oposta ao “textocentrismo”. Tanto para o naturalismo como para o simbolismo o espectáculo deveria seguir uma linha de construção conectada ao texto

dramático. Algumas exceções, conforme veremos a seguir, insurgiram-se contra a supremacia da palavra, mas, sem dúvida, podemos afirmar que nos primórdios da relação, os dois, autor e encenador, caminharam juntos. Essa caminhada, se na aparência era perfeita, no seu interior, aos poucos, revelava alguma dissonância em relação à importância da encenação. Uma das mais célebres relações entre autor e encenador vividas no início do século XX foi a que reuniu Stanislavski e Tchekov. Sobre essa parceria e suas implicações Roubine escreve o seguinte:

Tchekov, com efeito queixa-se, após um certo número de experiências bem-sucedidas, de que Stanislavski deturpa, através da encenação, a sua obra. Numa carta de 29 de Março de 1904 ele protesta: “ Tudo o que posso dizer é que Stanislavski massacrava minha peça (O jardim das Cerejeiras)!”. Mas Stanislavski não lança mão do argumento dos direitos do encenador para justificar a proposta de uma visão original. Ele se defende proclamando sua fidelidade às indicações cénicas de Tchekov! Tudo isso, afinal, revela uma transformação, embora ainda latente, das respectivas posições hierárquicas do autor e do director. Este último coloca-se é verdade, ao serviço do texto – ou, pelo menos, é o que proclama. O que não o impede de propor, e às vezes de impor, uma visão pessoal da obra. Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador. E é ali que reside a fonte do conflito. (ROUBINE 1982:48)

Um dos mais fervorosos opositores à supremacia da palavra sobre a cena foi Artaud. Para o encenador cada texto tem uma infinidade de leituras, e limitar a visão do encenador por pura submissão ao autor é um absurdo completo. Do seu ponto de vista, conforme encontramos na sua obra *O teatro e seu duplo* (1938), a palavra é um impulso para a criação de uma matéria sonora e física, e respeitá-la literalmente aprisiona o actor e, conseqüentemente, torna-o infértil em relação ao espectador. O que lhe interessa é o poder encantatório das palavras e não o seu significado. O seu teatro deveria aproximar-se da força dos rituais, e a presença castradora das estruturas intelectualizadas do texto eram um obstáculo. A encenação deve ser muito mais do que apenas a palavra escrita.

Craig já era um pouco mais radical. Na defesa de uma arte do movimento, como já vimos, ele propõe um teatro que prescindia totalmente do autor do texto, desse ditador que exige autonomia e obriga a submissão da cena às suas palavras. Craig escreve:

O Director – (...) Mas virá o dia em que o teatro não terá mais peça para representar, e criará obras próprias à sua arte.

O Amador de Teatro – E essas obras parecerão incompletas quando apenas lidas ou recitadas?

Director – Sem dúvida, elas estarão incompletas em qualquer outro lugar que o palco, insuficiente sempre quando lhe faltarem a acção, a cor, a linha, a harmonia do movimento e do cenário. (*apud*, ROUBINE 1982: 55)

Essas palavras de Craig deixam claras evidências da necessidade de o teatro naquele momento encontrar uma escrita própria. Que o texto da cena seja libertado das amarras da literatura dramática. O autor de teatro deverá escrever para o palco e a cena deverá romper os limites da palavra e assumir, como acontece no teatro gestual, a expressividade em relação à corporeidade do actor.

Com o surgimento do encenador a cena passa a reflectir sobre as possibilidades da obra escrita e o autor deixa de ter uma supremacia absoluta, ainda que muitos encenadores prometam fidelidade total ao texto. As novas relações entre a cena e a dramaturgia, entre o texto cénico e o texto dramatúrgico, favorecem, e muito, o desenvolvimento do teatro gestual uma vez que ganha destaque a presença física do actor. Na segunda metade do século XX a busca de um teatro independente da literatura dramática ganha pleno êxito. Como podemos observar na obra do encenador italiano Eugênio Barba à frente do Odin Teatret, fundado em 1964 na Noruega, e logo depois transferido para a Dinamarca, o conceito de dramaturgia da cena já é uma realidade nos palcos no final do século. A sua proposta é altamente influenciada pelo teatro antropológico no qual o actor é a essência da cena, notadamente pelo trabalho do encenador polaco Jerzy Grotowski, director do Teatro Laboratório de Wroclaw. Essa prática teatral é fruto de uma nova visão da cena e um sinal de profundas transformações nos processos de criação do espectáculo.

A nova visão sobre o trabalho do actor, em grande parte, dá prioridade e relevo aos aspectos corporais. Na visão de Pavis o teatro gestual é:

[A] forma de teatro que privilegia o gesto e a expressão corporal sem, todavia, excluir *a priori* o uso da fala, da música e de todos os recursos cénicos imagináveis. Este género tende a evitar não só o teatro de texto, mas também a mímica, muitas vezes escrava demais da linguagem codificada e narrativa da pantomina clássica *à la* Marcel Marceau, para fazer do corpo do actor o ponto de partida da cena e mesmo da fala, na medida que o ritmo, a frase, a voz são concebidos como gestos expressivos. (PAVIS 1999: 391)

O teatro gestual é uma prática na qual o actor ultrapassa a função de ser apenas intérprete de um papel para assumir, com a plenitude de suas expressões, uma atitude como criador do espectáculo. Numa proposta teatral, em que não existe a primazia do discurso verbal, o gesto ganha importância relevante na produção dos signos teatrais. O gesto transforma-se numa versátil ferramenta do encenador.

Na substituição de linguagens, o gesto revela-se de um grande poder de adaptação, podendo substituir a fala ou um adereço, um elemento do cenário ou do vestuário. Numa estética que exalta a economia dos meios, o seu poder evocador substitui com vantagem o chapéu e as luvas que um peralta vai descalçando ou uma janela aberta por um personagem. É por este meio que Dário Fo consegue manter em suspenso os espectadores de *Mistero Buffo*. (GIRARD 1980: 55)

Trata-se de um teatro híbrido que combina palavra e corpo; mímica e influências do circo e da *Commedia dell'Arte* e que hoje ocupa um papel expressivo no panorama teatral, nomeadamente com a aproximação à dança. Principalmente nas duas últimas décadas do século XX, os elementos corporais ganharam ainda mais destaque e desenvolveu-se na cena contemporânea o teatro físico.

O termo *Physical Theatre* tornou-se conhecido nas Artes Cénicas nas três últimas décadas do século XX, caracterizando uma nova tendência teatral. Acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra, vindo a definir uma gama diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo. O Teatro-Físico quer enfatizar a materialidade do evento; *physical* poderia ser traduzido como “conectado ou relativo ao corpo”, correspondente àquilo que pode ser sentido ou visto; não existindo apenas uma dimensão espiritual ou mental. (ROMANO 2005: 16)

É claro que o teatro é uma arte que exige a presença viva do actor em cena, mas a proposta do teatro físico é que seja dada uma ênfase – mesmo exagerada – aos aspectos da corporeidade. O corpo do actor é o principal veículo em relação à teatralidade da cena. A pedagogia corporal de Étienne Decroux, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq e Pagneux ganham evidência. Eles são considerados os principais mestres do teatro físico assim como as Companhias Impac Theatre Company, Théâtre de la Complicité, Forced Entertainment e o Shared Experience são vistas como referências no início dos anos oitenta do Séc.XX.

O teatro físico, diferente do teatro gestual, está mais associado aos fundamentos da dança (dança-teatro de Pina Bausch) e do novo circo, acabando por não se distinguirem com precisão os limites entre estas artes. Também podemos afirmar que, em relação ao intérprete, há um afastamento mais profundo da ideia de criação da personagem e uma posição ainda mais autoral em relação ao espectáculo.

O intérprete do Teatro-Físico privilegia o “fato performance”, ao invés da criação da personagem, escrita por um dramaturgo, da construção cénica (regida por um diretor) e do movimento, desenhado por um coreógrafo. Esse

ator pode ser relacionado ao *performer*, compreendendo a performance como um comportamento de comunicação (...) (*ibidem* 2005: 194)

Podemos verificar, em comum entre o teatro físico e o teatro gestual, que a integração entre o texto e o movimento, com ênfase na corporeidade, numa clara atitude de suspeita da potencialidade da linguagem verbal. Nesse aspecto, estas duas propostas, seguem na esteira do teatro pós-dramático de acordo com o olhar de Hans-Thies Lehmann.

5. Os criadores

Algumas palavras sobre a trajectória e a formação dos participantes do espectáculo contribuirão para conhecermos os criadores e compreendermos melhor o resultado final alcançado pela companhia que aqui estudamos.

O primeiro encontro entre o encenador inglês Jonh Mowat e o Chapitô ocorreu em 1992 quando o artista actuou e realizou um *workshop*. Com as produções artísticas da companhia do Chapitô o encontro aconteceu só no ano de 1998. Esta parceria, desde então, vem sendo uma constante e, hoje, dita um estilo próprio de trabalho na companhia.

5.1 O encenador: Jonh Mowat

Escultor inicialmente, Jonh Mowat ingressou para o teatro em 1980, apresentando-se como *performer*, em Londres, com o espectáculo solo *One-man show*. Estudou escultura na *Royal Academy School* e trabalhou para a *Royal Shakespeare Company* e para a *English National Opera*. A actividade de escultor exerceu alguma influência visual no seu trabalho como encenador, ainda que não muito consciente, conforme o próprio relata:

Se a minha actividade como escultor influenciou... eu acho que tem influência, mas não acho que é uma influência consciente. Eu sempre estive interessado, mais uma vez, no aspecto físico e visual e é claro que a escultura é isso também. Poderia ter ido para a pintura..., mas sempre estive interessado na escultura.

Eu penso que é porque sou bastante prático, eu gosto de fazer coisas. Muita gente disse ver a influência da escultura no meu trabalho. Para mim, como eu disse, não é muito consciente. Mas acho que é verdade, ao invés de lidar com o barro, como escultor, eu lido com as pessoas e comigo próprio.

Eu acho que de alguma maneira eu lido com a forma para comunicar as ideias visualmente como faz um escultor. Um escultor não escreve coisas. Nós usamos materiais. E no teatro que faço, o material é humano. Eu trabalho com os actores, com os objectos..., jogamos e interagimos com eles. Com certeza vejo a conexão entre o trabalho que fiz com escultor e o teatro. (LIESENFELD 2006: 58)

Conseguindo com a sua arte ultrapassar a barreira da língua, Jonh Mowat já levou as suas *performances*, de grande dimensão visual, para mais de 40 países.

Após 1990, Jonh Mowat passou a dedicar-se mais ao ensino e acabou por realizar diversas encenações em escolas de teatro, dança e música onde executava os

seus *workshops*. Não foi diferente com o Chapitô, onde podemos encontrá-lo frequentemente como professor convidado pela EPAOE – Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo do Chapitô, mas, sobretudo como co-director artístico e encenador da Companhia do Chapitô.

Em 1994, John Mowat criou a companhia de teatro *Oddbodies*, com a qual produziu os espectáculos *Sykes and Nancy*, *Richard III*, *See them cows they don't know nothing about London* e *The Rake's progress*.

John Mowat considera o jogo entre os actores e o trabalho de equipa aspectos fundamentais da sua criação. Espera que os actores nos seus processos de construção do espectáculo tenham forte disponibilidade física e não tenham medo do vazio e dos erros que enfrentam na criação.

Não sou do tipo de encenador que chega e diz: “ficas aqui”, “qual é o teu objectivo?” Este tipo de coisa... Eu quero pessoas que sejam capazes de contribuir. Nós trabalhamos de facto com uma equipa. Quando trabalho com actores, trabalho com pessoas, nós criamos juntos, eu não tenho a solução. Quando venho do aeroporto de Londres, sentado à janela do avião, a beber o meu *Whisky*, penso “que diabo nós vamos fazer?”. E de repente tenho vontade de voltar para trás, mas fico, porque me diverte. Porque tudo isto vem através do trabalho com as pessoas. Pessoas que consigam jogar, que não estejam preocupados em não cometer erros, que possam passar dias e dias, e nada acontece... Caindo, levantando, tentando outra vez... Este é o tipo de pessoas que eu preciso trabalhar. E isto é muito importante. Porque, como eu disse, nós fazemos tudo juntos, os actores e eu. É tudo nosso. Não é meu ou somente de uma pessoa. Nós alcançamos o que fazemos com uma equipa. Preciso de actores que trabalhem com uma equipa e isto não é fácil em parte alguma. Fazer este género de trabalho, jogar a improvisação. (*ibidem* 2006: 59)

Hoje, John Mowat expandiu as suas relações com outras companhias e produtores de Portugal. Em 2003, dirigiu o espectáculo *Auto da barca do inferno*, a partir da obra de Gil Vicente, e, em 2005, *Noite de Reis*, ambos para a companhia Paulo Ribeiro.

Certamente, as parcerias de John Mowat com o teatro português ainda renderão muitos frutos e o fôlego da produção artística com o Chapitô está longe de querer diminuir a sua intensidade.

5.2 Os actores: José Carlos Garcia, Ricardo Peres e Jorge Cruz

José Garcia é um profissional em plena sintonia com a instituição do Chapitô. A sua principal formação foi na Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo – EPAOE concluída em 1994, onde também trabalhou como luminotécnico, este moçambicano, nascido em 1969, foi o co-fundador da Companhia do Chapitô. Hoje, além da participação como actor é também o co-director artístico da companhia, ao lado de John Mowat, profissional com quem mantém uma intensa parceria. José Garcia assumiu ainda a função de assistente de direcção nos espectáculos do encenador realizados em parceria com a companhia Paulo Ribeiro.

José Garcia também tem destaque como responsável por inúmeras encenações da Companhia do Chapitô nas quais trabalham actores convidados. Desde 1997 que ele exerce esta função e o público infantil tem sido o foco de algumas das suas encenações.

José Garcia é, sem dúvida, um dos responsáveis pela opção da linguagem gestual nos espectáculos da companhia, área do teatro na qual actua frequentemente como formador, tanto na escola do Chapitô, como em inúmeros *workshops* que realiza durante as digressões.

Ricardo Peres foi o actor que estreou a montagem de *D. Quixote* ao lado de José Garcia. Aluno também formado em artes e animação circense pela Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo do Chapitô. Esteve presente nos espectáculos da companhia desde a sua criação até à montagem de *D. Quixote*. Ricardo Peres formou com José Garcia uma dupla que também se destacou no espectáculo *Romeu e Julieta* encenado por John Mowat em 2001. Actualmente trabalha com o grupo de teatro de improvisação *Commédia à la carte*.

Jorge Cruz iniciou a sua actividade em teatro em 1994. Além do espectáculo *D. Quixote*, em que substituiu o actor Ricardo Peres, Jorge Cruz tem actuado com frequência nos últimos espectáculos do Chapitô: *Talvez Camões*, *O Grande Criador*, *Medeia* e, recentemente, *Drakula*. Jorge Cruz também trabalhou como encenador do espectáculo *Divas à deriva* realizado pelo colectivo *d'As Entranhas*. Se a substituição foi uma aproximação imprevista, hoje, a integração de Jorge Cruz no trabalho da companhia é totalmente efectiva.

Conclusão

Sempre que pensamos num espectáculo teatral sobre D. Quixote e as suas aventuras certamente recuperamos na memória o clássico da literatura escrito por Cervantes e a imagem eternizada do esguio cavaleiro criada por Gustavo Doré²⁷. Ter na mente estas referências é o ponto de partida ideal para que o espectador possa desfrutar plenamente da divertida encenação da Companhia do Chapitô. Digo isto, pois o espectáculo realizado não pretende em nenhum momento reproduzir através da imitação os factos descritos nas palavras do escritor nem, tampouco, reconstruir a estrutura física da consagrada personagem. Estas referências deverão estar presentes na memória do espectador para que a sua imaginação possa viajar com segurança no surpreendente jogo de signos corporais construídos em menos de uma hora de espectáculo.

É importante citar este tempo de duração para que tenhamos em conta que a fábula original é sintetizada ao mínimo. Este tempo, que já é reduzido quando pensamos nos cinquenta e dois capítulos da primeira parte, fica ainda mais surpreendente se somarmos os setenta e quatro capítulos da segunda parte. Lembro esta característica da obra literária para que possamos compreender a dimensão exacta da síntese efectuada pela companhia. Uma medida tão reduzida que para a sua perfeita apreensão é conveniente contar com a bagagem que o espectador já possui das aventuras do cavaleiro da triste figura e do seu fiel escudeiro. Quem nunca ouviu falar de um cavaleiro medieval que combate moinhos de ventos? O espectador pode nunca ter lido a obra, mas seguramente já ouviu falar nela. A familiaridade do espectador com o tema teatralizado é essencial para o desafio cénico da companhia.

A escolha de *Dom Quixote*, obra ímpar da literatura ocidental, para a proposta teatral da companhia não só é estimulante como é necessária. Um texto desconhecido do público não ofereceria a mesma liberdade que permite um clássico aclamado por tantos séculos. Portanto, a escolha da obra que será base para as encenações é uma etapa importante e decisiva para a concretização da proposta artística da companhia.

Quando observamos que a maior parte do espectáculo não contempla a palavra e que as cenas, em grau elevado, estão desconectadas do romance e buscam atender a um

²⁷ Desenhista francês, nascido em 1833, que ficou responsável por ilustrar, em 1863, uma edição do romance de Cervantes. Foi um dos maiores ilustradores da era romântica e seus desenhos ficaram marcados nas obras de vários escritores famosos, como: *A Divina Comédia* de Dante, *As Fábulas* de La Fontaine e *O Corvo* de Allan Poe.

jogo de improviso e comicidade, oriundos da própria realidade cénica, fica ainda mais evidente que apenas poucas informações do romance, imprescindíveis para a sua superficial compreensão, são levadas ao palco.

Não deixa de ser curioso um texto que possui uma riqueza literária como poucos acabe por ser explorado num espectáculo que coloca a palavra falada em segundo plano. Pérolas como a passagem do romance que segue abaixo não são os elementos que marcam o espectáculo.

Entre os pecados maiores que os homens cometem embora alguns digam que o maior é o da soberba, digo eu que é o da ingratidão, atendo-me ao que sói dizer-se que dos mal-agradecidos cheio está o inferno. (CERVANTES 2000 – 744)

Ao contrário, a selecção dos textos utilizados na montagem, como já disse, atende especialmente à necessidade de se transmitir uma quantidade mínima de informações para que o espectador compreenda e acompanhe, ligeiramente, a trajectória da personagem. No espectáculo do Chapitô o conteúdo poético da obra literária fica sacrificado. Há uma relativa perda dos significados do texto.

Mas não devemos entender esta ausência como algo negativo. Isto é uma opção artística que deseja eleger como foco central a poética produzida pelo corpo do actor. Na cena, a palavra escrita por Cervantes tem a função de alinhar a fábula e impulsionar os episódios, mas em nenhum momento ganha um lugar de destaque poético.

Deverei agora dizer, disse Dom Quixote, que o autor da minha história não era nenhum sábio mas algum ignorante tagarela, que a começou a escrever ao sabor do vento e de forma casual, deixando-a sair de dentro de si, como Orbaneja, artista famoso de Ubeda, que quando questionado sobre o que pintava, respondeu: o que surgir. (DVD - 58:50)

Nestas últimas palavras ditas pelos actores no espectáculo, que também constam no programa original do espectáculo, e que são encontradas no capítulo 3 da segunda parte do romance, há uma subtil valorização do sentido poético do que é verbalizado. Em sintonia com a proposta da encenação, estas palavras arrematam com precisão o jogo que acabou de ser visto. O actor quando pronuncia este texto já está totalmente desligado da personagem que interpretou e, de certa forma, serve especialmente para indicar ao público o processo criativo experimentado por ele no palco.

Estou interessado em trabalhar visualmente, fisicamente, quando eu era *performer* era isso que eu fazia. Isso foi o mais interessante que eu fiz a partir de textos ou desenvolvendo uma ideia. Eu acho que os aspectos visuais e físicos são os mais importantes para mim. E o lado das imagens. A linguagem é importante, mas também ver coisas, nós comunicamos as coisas visualmente da mesma maneira que comunicamos verbalmente. Eu acho isso importante. Eu não vou ao teatro somente para ouvir, eu também vou para ver. Eu sempre me interessei pelo aspecto físico e visual do teatro. Eu realmente suponho que esta é a base de tudo que eu faço. (LIESENFELD 2006: 57)

John Mowat, numa entrevista sobre o trabalho que desenvolve, afirma, sem timidez, o seu interesse pela proposta física da cena. No espectáculo *D. Quixote* podemos confirmar o estilo do encenador. A linha dramática da cena é construída a partir de um conjunto de episódios extraídos do romance de Cervantes e alinhavados com total liberdade através de sequências cómicas que enfatizam o jogo físico dos actores. O predomínio da palavra no primeiro instante do espectáculo é apenas o *start*. Bastam alguns minutos para que o espectador tome contacto com a supremacia gestual. A palavra é um eficiente mecanismo de provocação para que o corpo ganhe importância. A palavra e o gesto actuam com algum grau de complementaridade, mas o predomínio da cena é rapidamente transferido para o trabalho físico do actor.

Os episódios do romance, muito provavelmente, escolhidos previamente pelo encenador, são, portanto, uma pequena base textual para a cena. Em última instância será o processo de construção do espectáculo, através de improvisos corporais, que determinará a permanência de um ou outro episódio, assim como também definirá a própria distribuição dos textos que serão ditos. Um episódio que inicialmente foi seleccionado por ocasião da leitura da obra poderá, de acordo com o que se cria fisicamente na cena, ser retirado do roteiro final do espectáculo. Esta proposta de trabalho tem uma forte afinidade com o modelo utilizado na *Commedia dell'Arte* que também construía as suas cenas com base num roteiro: os *canovàcci*.

Não tenho dúvidas que seria correcto afirmar que o texto de Cervantes dá lugar a um roteiro final muitíssimo mais abreviado do que aquele que o espectador pode imaginar quando pensa na obra literária original. Este roteiro textual tem um outro sobreposto a ele. Este último é puramente físico e explora, com total liberdade, os efeitos cómicos e a relação com o público. São como números circenses que divertem e surpreendem o público, mas que abandonam sem constrangimento a palavra e ganham uma ampla autonomia em relação ao roteiro textual. Estas sequências físicas, quando

são longas, obrigam os actores a repetir o que já foi dito para que o espectador possa relembrar o que acontecia na história de Quixote antes da “viagem cómica”. São dois roteiros verdadeiramente entrelaçados: um textual e um físico. Cada um deles detém certa autonomia o que permitiria a supressão de algumas das partes sem prejuízo do todo. Neste prisma podemos identificar claramente dois pólos de autoria no espectáculo. Quando perguntarem: quem é o autor do espectáculo *D. Quixote* encenado pelo Chapitô? A resposta será imprecisa se analisarmos tradicionalmente e afirmarmos que é Cervantes, mas também será incompleta se apenas valorizarmos os criadores da escrita cénica, actores e encenador. As duas partes, juntas, formam um todo que legitima a co-autoria. Semelhante raciocínio leva-me a afirmar que o protagonista do espectáculo fica dividido entre a personagem D. Quixote e o próprio actor na função do narrador. José Garcia vive um Quixote explicitamente oscilante entre a fábula de Cervantes e o “aqui e agora” do palco. As duas figuras convivem durante todo o tempo com igual intensidade. Quixote e Garcia estão sempre um ao lado do outro. Ambos estão prontos tanto para recuar e dar prioridade ao intérprete, quanto para projectar e mostrar-se personagem.

O texto falado também poderia ser organizado a partir desta perspectiva. Algumas palavras são oriundas de Cervantes, outras são obviamente provenientes do jogo dos actores entre si e da comunicação directa com os espectadores. À medida que o espectáculo avança, aumenta gradualmente a participação do público.

É fácil concluir que seria um equívoco afirmar que o espectáculo do Chapitô é fruto de uma transposição cénica fiel da obra literária para o palco, ou que a base do trabalho é apenas uma adaptação da mesma. Materializa-se uma combinação de duas fontes criativas da cena (texto e corpo) que, com as suas devidas importâncias, recriam um novo estatuto para a obra final.

Se o teatro ocidental conheceu no passado a supremacia da palavra, o espectáculo do Chapitô, independentemente do facto de recorrer a um texto canónico, é uma daquelas experiências que comprovam que o corpo do actor já adquiriu um estatuto privilegiado e que os signos visuais são tão importantes quanto os auditivos.

No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*. (LEHMANN 2007: 246)

São também encenações como esta que ainda enriquecem os debates sobre uma das tendências do teatro contemporâneo de recorrer aos textos não dramáticos.

A adaptação de outras modalidades literárias que não a dramática para a cena revela uma faceta do teatro contemporâneo que busca, acreditamos, ampliar a linguagem teatral, redimensionando o próprio palco como lugar dialógico entre dois registros, criando no sentido pós-moderno do termo, uma rede de relações intersemióticas e simbólicas que se inicia nas imagens literárias para, em seguida, expandir-se à cada cena. Nesse sentido, a palavra (texto) torna-se um convite, esfinge a ser decifrada pela experiência de um corpo simbólico que atua dentro de um determinado contexto (CAVALCANTE 2002: 559)

Mas também seria oportuno lembrar que há cinquenta anos atrás o debate sobre a adaptação de romances à cena já merecia as considerações do encenador alemão Erwin Piscator:

Nunca compreendi que o facto de levar um romance à cena possa, sequer, prestar-se a discussão. Falar disso como uma heresia é, muito simplesmente, esquecer as origens do teatro. Uma das fontes do teatro não é a narrativa, a lenda, a tradição popular? (*apud* REDONDO JÚNIOR 1963: 353)

Podemos verificar que a primeira etapa do trabalho da companhia passa pela investigação e selecção dos episódios da obra literária que integrarão o espectáculo. A realização desta etapa, certamente, tendo em conta a sua natureza, não está a cargo dos actores. O encenador inicia o processo de ensaios já com uma primeira proposta de roteiro que, juntamente com os actores, será testada e avaliada. Num segundo momento serão definidas exactamente quais as palavras daquele capítulo que vão ser pronunciadas. Estas, como já disse, são poucas ou quase nenhuma se levarmos em consideração a grande extensão da obra original. Apenas um brevíssimo fragmento do texto é inserido na cena. Os actores, juntamente com o encenador, definem também a distribuição das falas.

Esta distribuição segue os seguintes critérios: associar o actor à sua personagem; distribuir com um certo equilíbrio o texto falado de forma que um actor não fale muito mais do que o outro; e contribuir para que a dinâmica da cena não fique prejudicada.

Não será estranho que algumas palavras, inicialmente destinadas a um actor, durante a primeira etapa do processo de criação, passem para o outro devido às acções realizadas no palco. É a realidade cénica construída que, ao final de todo o processo, determinará que parte do texto permanecerá no espectáculo e que actor ficará responsável por ela.

O jogo do “aqui e agora” experimentado pelos actores no processo de improviso durante os ensaios é determinante para as decisões sobre o formato final do espectáculo. Nada está totalmente assegurado antes desta etapa. A estrutura em capítulos da obra de Cervantes favorece ainda mais a exclusão de partes do texto sem comprometer o entendimento geral. Assim como também permite, sem muita dificuldade, a inclusão de novas aventuras no espectáculo.

Uma boa imagem para compreendermos a estrutura do espectáculo é uma corrente com vários elos que podem ser unidos em pontos diferentes. Estes elos (cenas) podem também ser retirados ou acrescentados de acordo com a extensão final (tempo de duração) que se deseja para a corrente (espectáculo). Podemos compreender tanto as cenas verbais quanto as corporais como sendo os elos desta corrente. No espectáculo, em geral, as cenas com ênfase na corporeidade não convivem simultaneamente com a palavra falada. Nesse caso, como também nos momentos de narração, os actores recorrem pouco, ou quase nunca, aos movimentos e aos gestos. Os aspectos físicos e orais da encenação são complementares, mas possuem lugares bem definidos e com pouco entrelaçamento. Os actores, geralmente, enquanto falam estão imóveis e quando cumprem alguma sequência corporal não fazem uso da fala, no máximo emitem onomatopeias que complementam o imaginário do espectador. Estas onomatopeias dão consistência às ideias e às situações cénicas.

No espectáculo do Chapitô, os diálogos orais também são escassos. No aspecto verbal as narrações são predominantes. Assistimos a um intenso diálogo corporal entre os actores. Desde um simples olhar até um forte abraço, os dois actores mantêm em cena uma relação física de muita sintonia e vitalidade. Estão sempre atentos e disponíveis para reagir aos movimentos e gestos um do outro. Estão prontos para responder fisicamente a qualquer estímulo, até mesmo da plateia. É terminantemente proibido ignorar um estímulo corporal. Os dois actores formam, em alguns momentos, engrenagens físicas altamente sintonizadas, como, por exemplo, na cena do naufrágio em que correm simultaneamente pelo espaço e lançam-se ao chão. O corpo do actor é a principal fonte dos signos teatrais produzidos no espectáculo. Este facto, em parte, também permite aproximar a encenação de John Mowat do teatro pós-dramático.

O teatro pós-dramático reanimou a interacção do corpo humano e do mundo dos objectos, a afinidade entre boneco e marioneta e corpo – temas teatrais que eram excluídos do teatro dramático e só podiam desfrutar de uma existência à margem, no teatro infantil. No teatro pós-dramático, a “comunicação” do corpo mudo se emancipa do discurso verbal. Um fenómeno sintomático disso foi a

manifestação, na segunda metade dos anos de 1970, do *teatro de movimento*, que se dedicava à busca de novas possibilidades expressivas não-literárias, com ênfase corporal beirando a pantomima, ampla renúncia à linguagem e referência à tradição da comédia. (LEHMANN 2007: 348)

A forte tendência das propostas do teatro contemporâneo em recusar a primazia do texto dramático acaba por privilegiar os signos visuais em prejuízo da palavra. Assim é com o teatro da Companhia do Chapitô. Os actores no espectáculo *D. Quixote* buscam um corpo expressivo que ocupe com criatividade visual e sonora o vazio e o silêncio da cena. É visível que no espectáculo a relação dos actores com a construção da personagem dramática se configurou através da expressividade do corpo. Não foi o estudo intelectual do texto de Cervantes que propiciou a escolha daqueles signos corporais para a definição da máscara da personagem. A proposta não nasceu da discussão e da reflexão sobre as ideias contidas no texto. Certamente é um domínio técnico e uma disponibilidade física dos actores, apoiada nas tradições da mímica corporal e nas práticas circenses, que permitem esta abordagem que explora criativamente o exercício gestual e o trabalho com objectos.

A concepção do espectáculo rompe plenamente com qualquer resquício da quarta parede que predominava no teatro ilusionista. No espectáculo *D. Quixote* a existência da narrativa literária permite, uma vez que determina a sucessão dos factos, que a encenação rompa com o aprisionamento do tempo contínuo, estrutura marcante na narrativa dramática convencional. Esta é substituída pelo relato descontínuo do romance. O avanço e o regresso na linha do tempo, os saltos nos percursos espaciais, não são mais problemas para o espectador. O tempo e o lugar são livres de qualquer predefinição.

Senhor de uma vasta liberdade na função de manipulador da ficção, o encenador – autor da versão da cena – busca na exploração da teatralidade o caminho para o trabalho com os signos teatrais.

O espectáculo *D. Quixote* faz-nos ver que não há limites para o actor quando este está consciente da liberdade que o jogo teatral lhe oferece. Uma posição, um gesto, um som e uma forma particular de usar um objecto fora da sua função original podem gerar cenas imprevisíveis e criar no espectador a possibilidade de vislumbrar um imaginário envolvente e surpreendente.

Os actores são preparados para revelar uma nova figura para o público com apenas um pequeno gesto, ou uma subtil mudança na postura²⁸.

Quando assistimos ao espectáculo *D. Quixote* temos a sensação de estarmos diante de um jogo inventivo, simples e inusitado, que pretende essencialmente contar uma história com recursos que estão ao alcance de todos. A nossa imaginação é provocada de uma forma directa e contagiante.

Na proposta do espectáculo *D. Quixote* tudo é revelado, não há efeitos teatrais que não surjam ao olhar do público. Tudo é apresentado. Os efeitos de luz e a cenografia quase não existem. A fala do actor narrador, em geral, pode tornar dispensável a presença de cenários e adereços. O espaço não determina um lugar específico, ele será muitos no decorrer da narrativa. Poderemos passar do céu para a terra com uma velocidade, e uma simplicidade, de nos fazer rir.

A história é contada, mas, acima de tudo, é imaginada pela plateia. O actor poderá romper ou fragmentar qualquer acção que esteja a praticar para seguir com o relato da acção ficcional. Números de plateia são perfeitamente integrados ao espectáculo e toda a sonoridade também pode ser aparente, quando não é operada directamente pelos actores, como ocorreu no recente espectáculo da companhia, *Medeia*.

Compreendo esta liberdade no espectáculo *D. Quixote* uma vez que a sua encenação parte da atitude narrativa.

O actor convive em dois mundos: o real e o da ficção. Deixa de ser, em alguns momentos, personagem para ser ferramenta, instrumento de encenação. Não adquire uma personalidade, não vive plenamente a sua vida, mas também não vive uma personagem ficcional. Vive uma personagem, que pode estar dentro ou fora da acção. Pode estar onde bem desejar, mas fará sempre a conexão entre o espectador e a fábula. Ele é o motor do faz-de-conta teatral.

O actor distanciado pode manipular o outro actor, pode também ser apenas a voz de uma personagem que está a ser vivida corporalmente pelo outro, como na cena em que Sancho grita de dor como se fosse D. Quixote. Os actores reconhecem-se no palco não como personagens, mas sim como participantes de um jogo.

Este deslizar do épico para o dramático cria uma dinâmica contagiante que exige do receptor uma concentração contínua.

²⁸ Metodologia comum na proposta do Teatro do Oprimido, desenvolvida pelo encenador brasileiro Augusto Boal, em meados da década de 60, e que alcançou repercussão internacional.

O teatro praticado pela companhia do Chapitô é um ótimo exemplo de um teatro épico. No espectáculo *D. Quixote*, os actores, antes de serem personagens, são contadores.

A comunicação com o público através da teatralidade do actor é um dos principais objectivos da proposta da companhia. Este conjunto de aspectos contribui também para uma afinidade do espectáculo com o universo do teatro físico.

O intérprete de Teatro Físico busca ampliar as possibilidades criativas da actuação por analogias. Sua actuação não se coloca no nível da linguagem, mas na actualidade do ícone, recusando o gesto imitativo convencional para buscar o gesto original, orgânico. O que possibilita este desprendimento dos padrões logocêntricos e linguísticos é o lugar fundamental do corpo na cena, que incita uma outra relação com o olhar significativo da plateia: o espectador supera a experiência puramente estética e compartilha o jogo teatral. A consciência do jogo evidencia o aspecto de construção do teatro e destaca o ato de jogar, no aqui/agora da acção corporal. As estratégias de interpretação do acto/*performer*, então, saltam da função de *encarnar* um papel para a de *carnar* o jogo, *encorpar* e fundar a comunicação. (ROMANO 2005: 201)

Merece destaque no espectáculo do Chapitô a valorização da realidade objectiva do palco constituída através dos jogos dos actores que, com habilidade, transitam simultaneamente entre os diferentes focos da acção. A realidade cénica que se efectua no palco prevalece sobre as regras do teatro concebido como ilusão. É diante desta realidade cénica que devemos compreender a capacidade de agir espontaneamente dos actores durante o espectáculo. Essa espontaneidade estabelece um contacto efectivo com o outro, com o público, com o ambiente, e somente se age em conformidade com a realidade constituída no palco.

Este actor poderá olhar e falar directamente para um determinado espectador ou até mesmo abordá-lo fisicamente. Para isso deve estar bem preparado, pois as reacções do público são inusitadas e imprevisíveis. Recordo que durante uma sessão do espectáculo *D. Quixote*, em que estive presente²⁹, logo no início, um dos espectadores lançou para o palco uma bola de papel que foi distribuída ao público enquanto entrava na sala. A bola de papel deveria ser lançada, mas noutro momento, mais adiante, quando um dos actores daria, claramente, essa indicação ao público. Aquela iniciativa do espectador mais afoito fez com que todo o publico também jogasse a sua bola. Diante da chuva

²⁹ Espectáculo apresentado em Maio de 2003 no teatro do SESC – Serviço Social do Comércio em Copacabana, Rio de Janeiro.

inesperada de bolas foi necessário que os actores “interrompessem” a peça, devolvessem as bolas, e pedissem claramente aos espectadores que aguardassem o seu comando.

Outro detalhe importante no trabalho dos actores diz respeito ao foco da cena. Um objecto imaginário ganha vida na relação entre os actores, principalmente, em função de uma precisa escolha do foco da cena. É este foco, também orientador do olhar do espectador, que permite que um pequeno detalhe do gesto alcance uma perfeita visibilidade.

O estabelecimento de um foco, que determina, com precisão, os limites da acção praticada, e a relação entre os actores e o público, que se estabelece a partir do nível físico e sensorial, podem ser citados não apenas como importantes, mas como pontos fundamentais no trabalho dos actores da companhia. Estes aspectos favorecem a comunicação e, diante de um palco desprovido de elementos históricos que definem a época e o lugar da fábula, são cruciais para a “viagem” do público. Uma viagem que acontece diante de um palco vazio de cenário, mas preenchido de uma realidade muito criativa.

Outro factor determinante para o trabalho da companhia é a sua opção pelo cómico. Esta escolha aproxima a produção da companhia do chamado teatro popular e determina a atmosfera dos seus espectáculos.

A melhor comédia baseia-se em arquétipos, na mitologia, em situações habituais e recorrentes; e está profunda e inevitavelmente inserida na tradição social. (BROOK 2008: 98)

O *D. Quixote* do Chapitô é totalmente erguido nos fundamentos do cómico. Tudo, do desenho das marcações aos tempos das reacções dos actores, passando pelas soluções inventivas, colabora para a constante formação de uma atmosfera cómica. Em algum grau, o excesso cómico também contribui para o esvaziamento de uma visão humana das personagens de Cervantes. O espectáculo pretende divertir o público, ao invés de se preocupar em levar ao palco a crítica presente na obra literária. Esta diversão possui intrinsecamente uma crítica, mas não é aquela a apresentada no romance. Através da proposta da Companhia podemos compreender uma reacção às formas teatrais que hoje estão reféns do ideal de espectáculo que combina grandiosidade e apelo mediático. O espectáculo *D. Quixote*, apesar da simplicidade da concepção, aponta caminhos criativos e capazes de alcançar uma ampla recepção junto do público. Dentro do discurso do mercado, a sua escolha pela economia de materiais

discute, em alguma medida, as exigências necessárias para uma eficácia comercial. E quando lemos, abaixo, as palavras de Peter Brook sobre o que chamou de teatro bruto podemos ampliar as potencialidades críticas do espectáculo *D. Quixote*.

O que dá força ao teatro Bruto é a sujidade; o lixo e a vulgaridade são naturais, a obscenidade é alegre: com estes ingredientes, o espectáculo assume a sua função de libertação social, pois o teatro popular é naturalmente anti-autoritário, anti-tradicionalista, anti-pompa, anti-pretensão. (ibidem 2008: 95)

Definida a primazia do cómico, o espectáculo perde fôlego para dar conta de uma obra tão abrangente como o romance de Cervantes. A habilidade corporal e o jogo inventivo não conseguem dar vida à alma inquieta, sonhadora e idealista de D. Quixote, nem, tampouco, colocar a reflexão sobre a loucura e a realidade, mas conseguem fazer do palco um espaço de energia e criatividade onde os actores coordenam um jogo de imaginação e conduzem a mente do espectador. Quando o objectivo é fazer rir, o espectáculo *D. Quixote* é implacável. E não é esta a sua proposta? Acredito que sim.

A companhia do Chapitô faz da paródia literária uma divertida e envolvente paródia visual no palco.

Por fim, posso afirmar que a estética concebida para o espectáculo *D. Quixote* está em perfeita conformidade com a política social pretendida pela instituição na qual se insere a companhia.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA*

ASLAN, Odete.

1994 *O Ator no séc. XX*. Tradução de Rachel Araújo, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva

AZEVEDO, Sónia Machado de.

2002 *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva

BERGSON, Henri.

1991 *O riso*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

BONFITTO, Matteo.

2002 *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Editora Perspectiva.

BRECHT, Bertolt.

2005 *Estudos sobre teatro de Bertolt Brecht*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

BROOK, Peter.

2008 *Espaço Vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

BURNIER, Luís Otávio.

2001 *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp.

CASTRO, Ilíada de.

2002 “Transformando narrativa literária em texto dramático: o processo de transcrição teatral” in Anais do II congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Organização Armindo Jorge de Carvalho Bião e Antônio Pereira. Rio de Janeiro: ABRACE

CAVALCANTE, Alex B. de Paiva.

2002 “Adaptação como matriz estética no teatro contemporâneo: do texto literário à encenação” in Anais do II congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Organização de Armindo Jorge de Carvalho Bião e Antônio Pereira. Rio de Janeiro: ABRACE

CERVANTES, Miguel de.

2000 *D. Quixote*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro.

- CHECOV, Michael.
1996 *Para o ator*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- DA COSTA, José
1994 *O teatro através da história*. Organização de Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- DORT, Bernard.
1977 *Teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FO, Dario.
2004 *Manual mínimo do ator*. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlaak. São Paulo. Editora Senac.
- GASSNER, John.
1974 *Mestres do teatro*, Vol I. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GIRARD, Gilles.
1980 *O universo do teatro*. Coimbra: Livraria Almedina.
- GOULART, Nogueira
1962 *História breve do teatro*, Vol I, Lisboa: Editora verbo.
- HIRSCH, Linei
2000 “Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco” in Revista Percevejo nº9. Rio de Janeiro: UNIRIO
- LEHMANN, Hans-Thies
2007 *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify.
- LIESENFELD, Letícia
2006 *Tartufo: A comédia visual na linguagem da companhia do Chapitô*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema

- MENDES, Cleise Furtado
 2002 “O cômico e o mito da insensibilidade” in Anais do II congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Organização de Armindo Jorge de Carvalho Bião e Antônio Pereira. Rio de Janeiro: ABRACE
- NUNES, Luís Arthur.
 2000 “Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral” in Revista Percevejo nº9. Rio de Janeiro: UNIRIO
- PAVIS, Patrice.
 1999 *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et alli*. São Paulo: editora Perspectiva.
 2003 *A Análise dos Espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PICON-VALLIN, Béatrice.
 2006 *A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem.
- PLAUTO
 1983 *Os dois menecmos*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Edição do Instituto nacional de Investigação Científica, Centro de estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues.
 1957 *Encontros com o teatro*. Lisboa: Editorial Século.
 1963 *O teatro e a sua estética*. Lisboa: Editora Arcádia.
- ROMANO, Lúcia.
 2005 *O Teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ROUBINE, Jean-Jacques.
 1982 *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
 2003 *Introdução às grandes Teorias do Teatro*. Tradução de André Telles de Janeiro: Zahar Editores

- RYNGAERT, Jean-Pierre.
1995 *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
1998 *Ler o teatro Contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes
- ROSENFELD, Anatol.
1997 *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SARRAZAC, Jean-Pierre
2002 *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras Editores.
- SPOLIN, Viola.
1979 *Improvisação para o teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SZONDI, Peter.
2001 *Teoria do drama moderno 1988-1950*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda.

* Independentemente de ter consultado vários estudos genéricos, sobre questões ligadas à temática abordada na tese, julgo que será mais produtivo concentrar aqui os livros que mais especificamente tratam dos assuntos abordados nesta dissertação.

Anexos

1. Breve historial da Companhia do Chapitô

Sem data - *O melodrama dos melodramas*

25/03/1993 – *Tété, Sonho, Ilusão & Companhia*

1994 – *Nosferatu*

1996 – *Os viajantes malucos*

1996 – *Ele foi, contou e voltou.*

1996 – *O meu cobertor é um tapete voador*

16/06/1996 – *O Capuchinho Vermelho*

10/01/1997 – *Fígados de tigre*

10/07/1997 – *Populus absconsus*

16/04/1998 – *Os irmãos Lenga-Lenga + Água Vai*

08/10/1998 – *O café*

12/05/1999 – *Momo*

09/09/1999 – *Os irmãos Marinelli*

2000 – *Populus Absconsus, uma viagem imaginária ao reino de Preste João*

02/03/2000 – *O sorriso*

10/2000 – *Leonardo*

22/05/2001 – *Personagem de Andas + Mágico escultor de balões*

28/10/2001 – *Romeu & Julieta*

19/12/2001 – *Xpaguete*

19/09/2002 – *Don Quixote*

16/09/2003 - *Tartufo*

06/11/2003 – *Histórias que me contaste tu*

09/2004 – *Talvez Camões*

26/03/2005 – *Na casa de dona Infortúnia*

15/09/2005 – *O grande Criador*

22/10/2005 – *É bom boiar na banheira...*

21/09/2006 – *Medeia*

05/11/2006 – *A aldeia das 4 casas*

10/01/2008 - *Drakula*

Informações retiradas do site: <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

2. CD do espectáculo *D. Quixote*
